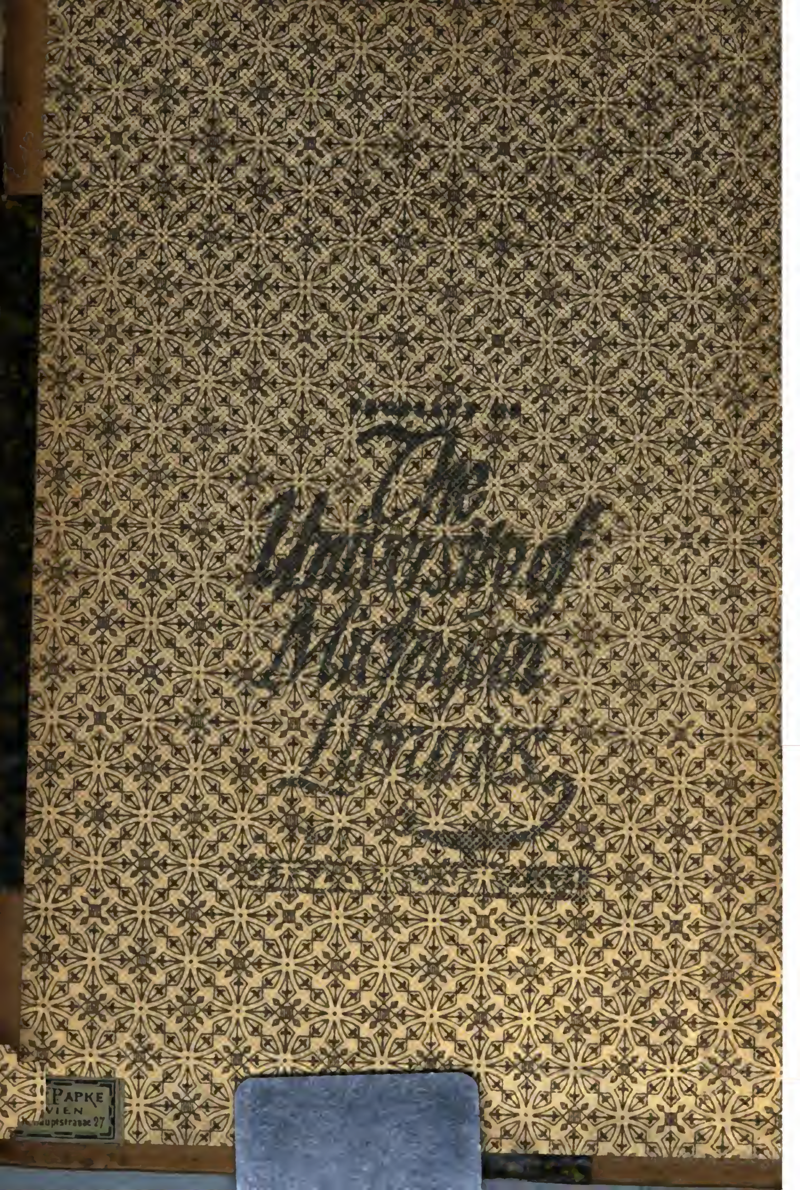
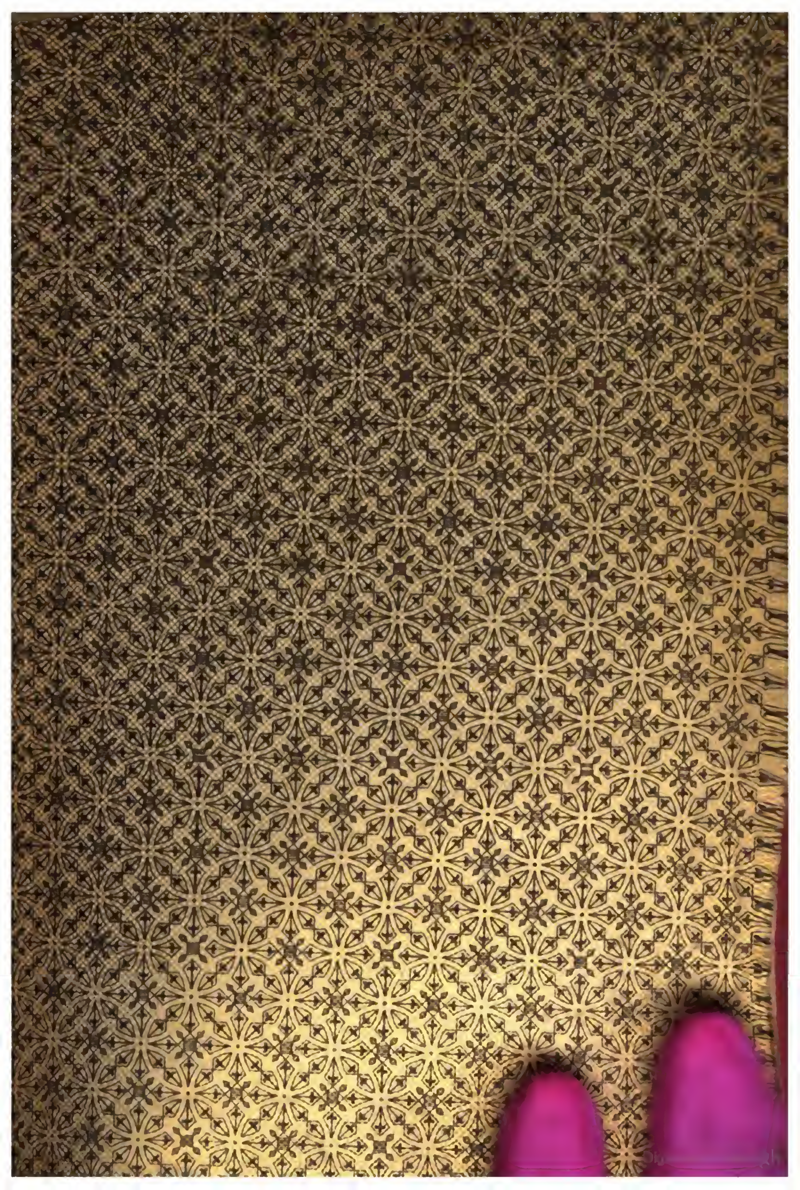
DEUTSCHE KÜNSTLER DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS: STUDIEN UND...

Friedrich Pecht




PAPKE





Deutsche Künstler

des

neunzehnten Jahrhunderts.

Studien und Erinnerungen

von

Friedrich Pecht.

Dritte Reihe.

Nördlingen.
Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.
1881.

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei in Nördlingen.

Vorrede zum dritten Band.

Werden weder Kunstwerke noch Bücher durch ihren Autor allein gemacht, sondern arbeiten an ihnen die ganze Zeit und die Verhältnisse, unter deren Einwirkung sie entstunden, gar sehr mit, so gilt dieß von dem vorliegenden Werke noch besonders. Ursprünglich aus einer Sammlung von bei sehr verschiedenen Veranlassungen geschriebenen Essay's bestehend, hat es, wenn auch völlig umgearbeitet, doch seinen doppelten Ursprung aus Studien und persönlichen Erinnerungen nie verläugnet. Die günstige Aufnahme, welche die zwei ersten Bände fanden, hat jetzt den Verfasser veranlaßt, mit diesem dritten systematischer vorzugehen, d. h. die Arbeit zu einer Sammlung der Lebensläufe aller bedeutenderen modernen deutschen Künstler, also zu einem deutschen Vasari zu erweitern. Zu diesem Behufe hat er selbst vielfache Reisen gemacht, um die Schöpfungen der Geschilderten genauer zu studieren oder sie selber zu persönlicher Mitwirkung heranzuziehen. Diese ist ihm denn auch Dank dem höchst liebenswürdigen Entgegenkommen der Mehrzahl in so reichem Maße zu Theil geworden, daß er wohl gestehen kann, wie er das weitaus Beste, was dieser

Band enthält, solchen Mittheilungen verdanke. Das deutsche Publikum wird den hochverehrten Männern dafür wohl nicht weniger dankbar sein, als der Verfasser selber. Denn es ist das Buch dadurch etwas in seiner Art ganz neues geworden, wenigstens wüßte er nicht, daß ein zweites, sei es in unserer, sei es in der Kunstliteratur anderer Völker existirte, was diesen ganz speziellen Vorzug besäße, zum weitaus größten Theil aus den oft fast wörtlich niedergeschriebenen Erzählungen der Besprochenen selber entstanden zu sein. Es sollte demnach in Bezug auf das Thatsächliche um so mehr den Charakter eines zuverlässigen Quellenwerkes tragen, als das auf diese Art Gewonnene dann nach seiner Verarbeitung gewöhnlich noch der Revision der Betreffenden unterbreitet wurde.

Es muß das freilich für manche andere Mängel entschädigen, deren sich der Verfasser nur allzu gut bewußt ist. Man bildet sich eben nicht so leicht aus einen hitzigen Journalisten zum Biographen, geschweige zum Geschichtsschreiber. So wird man denn die damit zusammenhängenden Fehler am meisten in den Biographieen finden, die mehr der Klasse der Studien als der persönlicher Erinnerungen angehören. Dazu zählen in diesem Bande zunächst die drei, den Hauptbegründern unserer modern deutschen Kunst, Mengs, Carstens, Chodowiecki gewidmeten Essay's. Obwohl diese Künstler dem vorigen, nicht unserem Jahrhundert angehören, so wurden sie doch sofort unentbehrlich, sobald eine Ausdehnung des Werkes auf alle tonangebenden Meister beschlossen war. Zumal wenn ein wahrhaftes Ganzes

daraus werden sollte. Auch hier glaubt der Verfasser aber wenigstens den Vortheil zu haben, nicht nur unter jener Meister Einwirkung aufgewachsen zu sein, ihre Traditionen noch vollkommen lebendig gefunden, sondern auch fast alle ihre Hauptwerke selbst gesehen und oft sehr genau studirt zu haben. Dieß gilt besonders von den sehr mit Unrecht gegen andere viel weniger einflußreiche Künstler zurückgesetzten Mengs und Chodowiecki. Alle bedeutenderen Produktionen der hier weiter Besprochenen aber kannte er ohnehin, hat sie sehr oft entstehen und wachsen sehen, oder war doch in der Lage, den Eindruck, den sie bei ihrem Erscheinen dem Publikum wie den Künstlern machten, zu beobachten. Ebendeßhalb mußte er aber dem Ganzen auch den memoirenhaften Charakter belassen, der es als das Zeugniß eines Mitlebenden und Freundes von ähnlichen Arbeiten gründlich unterscheidet. Es soll Material für eine künftige Geschichte der modernen deutschen Kunst bieten, nicht selber eine solche sein.

Natürlich wird auch die Auswahl der Geschilderten manchen Einwendungen begegnen. Der Verfasser hat sich bei der nothwendigen Beschränkung von dem Grundsatze leiten lassen, nur solche Meister aufzunehmen, die Schule gemacht, die auf Andere direkt oder indirekt stark eingewirkt haben, weil fast jede andere Categorie mehr Widerspruch hervorgerufen hätte. Unter den Neueren war er bei Führich und Lessing durch ihren Tod verhindert, persönliche Mittheilungen zu empfangen, verdankt deren aber desto mehr dem Sohne des ersteren, Herrn Lukas v. Führich und den

persönlichen Freunden des letzteren, denen allen er hiemit gebührenden Dank sagt.

Von ganz besonderem Werthe dürften dem Leser die Mittheilungen über die drei großen Wiener Architekten sein, die hier dem unvergeßlichen Meister Semper folgen. Die Wiener Bauschule, die sie gemeinsam gegründet, ist trotz des eklektischen Ursprungs, den sie mit fast allen modernen gemein hat, doch eine so überaus bedeutende Erscheinung, hat einen so bestimmt ausgesprochenen gemeinsamen Charakter allmälig gewonnen, daß sie wohl in keinem anderen Lande, selbst nicht in Frankreich dermalen ihres Gleichen findet. Im Zusammenhang mit Semper und seiner Schule, sowie den gleichzeitigen Baubestrebungen im übrigen Deutschland bilden ihre Werke offenbar den höchsten künstlerischen Ausdruck jenes gewaltigen Aufschwungs der deutschen Nation, der sich in der Politik durch die glanzvolle Wiederaufrichtung des deutschen Reiches offenbarte. Das aber ist wohl der größte Vortheil, welcher der Abfassung dieses Werkes zu gute gekommen, daß es erst jetzt entstund, nachdem wir jenes großartige und würdige nationale Leben endlich errungen haben, zu dessen Auferstehung die hier geschilderten Männer so unendlich viel beigetragen, dessen mächtigen Inhalt sie in so grandiosen Formen ausgeprägt haben. Keine frühere Periode hätte dem Geschichtsschreiber auch nur entfernt diese Vortheile geboten wie die jetzige, wo es gar angenehm ist, im Frohgenuß des Errungenen die Anstrengungen derer zu verfolgen, die es im Reiche der Kunst vorbereiten und gewinnen halfen. Denn wenn wir heute endlich unzweifel-

haft eine wahrhaft lebendige und eigenthümliche nationale Kunst besitzen, nicht nur eine aus zweiter Hand, so ist das ihr Werk. Wenigstens soweit das durch die Künstler allein möglich. Ist doch der größere Theil einer solchen allemal die Frucht eben dieses nationalen Lebens selber, dessen unschätzbares Gut dem gegenwärtigen Geschlecht vor Augen zu halten ein Hauptzweck dieses Buches ist. Hoffentlich wird, wenn er diese oft so mühevollen Lebensläufe liest, manchem Jüngeren doch eine Ahnung davon aufdämmern, welche Vortheile er durch die so viel bessere und natürlichere Stellung des Künstlers in der heutigen Gesellschaft genießt und wie er sie vorzugsweise der riesigen Arbeit der hier Geschilderten verdanke.

Ohne Zweifel hat dem Verfasser die Thatsache der Mittheilung des Materials zu diesen Essay's durch die Betreffenden selber, wie ihre nachherige Durchsicht seiner Arbeit hier und da einige Reserve auferlegt, deren ein späterer Biograph nicht mehr bedarf. In fade Schönmalerei hofft er deßhalb aber doch nicht verfallen zu sein, dazu hatte jeder der Besprochenen ein viel zu bestimmtes Charakterbild in ihm hinterlassen. Und so will er denn nur wünschen, daß ihm Kraft und Lust genug bleibe, diese Arbeit, wie sie nach und nach geworden, auch vollends zu Ende zu führen, was in einem, höchstens zwei Bänden jetzt jedenfalls zu erreichen sein dürfte.

Der Verfasser.

Inhalts-Uebersicht.

Seite

XX.

Rafael Mengs.

„Ich habe mir vorgenommen, von dem merkwürdigsten Maler unseres Jahrhunderts, von einem Gelehrten und Philosophen, dem Ritter Anton Rafael Mengs zu reden", sagt schwülstig genug Bianconi, der langjährige Freund und Biograph dieses Meisters, der in seiner Zeit allerdings von sämmtlichen deutschen Malern allein es zu einem europäischen Rufe brachte, um dann in unseren Tagen einer fast eben so absoluten, wenn auch keineswegs verdienten Vergessenheit anheimzufallen. Denn seine Verdienste sind nach jeder Richtung hin sehr groß. Verdanken wir ihm doch nicht am wenigsten das Wiederaufleben einer gesunderen Kunst überhaupt, nachdem sich die des Rococo bei uns völlig ausgelebt hatte, zu unglaublicher Geist- und Gesinnungslosigkeit und völliger Leere herabgesunken war.

Wie groß der Einfluß des Mengs gewesen, zeigt sich am besten darin, daß die unmittelbare Wirkung seiner Schule bis weit in unser Jahrhundert hinein reicht. — Aber er hat auch durch die glänzende Stellung, die er sich eroberte, die

Achtung vor dem Künstlerstand, die in Deutschland so tief gesunken war, wieder auf's Neue gehoben. Er hat also in jedem Sinne bahnbrechend gewirkt und kann daher in keiner Schilderung unserer modern deutschen Künstler übergangen werden.

Daß einem so feinsinnigen und künstlerisch gebildeten Fürsten, wie es August III., der Gründer der Dresdener Gallerie, unzweifelhaft war, eine Erscheinung wie die des sechszehnjährigen Mengs bereits so imponiren konnte; — daß auch später alle seine Zeitgenossen — darunter ein Winkelmann — mit der größten Bewunderung von ihm und seinen Leistungen, wie seinem reichen Geiste sprachen; — daß er überall, nicht nur in Dresden, sondern auch am päpstlichen, spanischen, neapolitanischen und florentinischen Hofe alle Nebenbuhler aussticht, der innigsten Freundschaft der ausgezeichnetsten Männer und Kunstkenner eines Jahrhunderts gewürdigt wird, dessen Geschmack an Feinheit dem unsrigen in vielen Stücken sehr überlegen war, — das verdient denn doch schon eine genauere Würdigung.

Ueber den Werth oder Unwerth eines Mannes das Zeugniß seiner eigenen Zeit und die Geltung, die er in ihr genossen, zu ignoriren, ist überhaupt eine sehr gefährliche Methode. Besonders wenn man vollends, so wie es die romantische Schule mit ebensoviel Unverstand als Ungerechtigkeit bei Mengs gethan hat, auch noch die Augen vor der großen Wirkung verschließt, die seine Thätigkeit nachweisbar fast ein halbes Jahrhundert lang auf die Kunst nicht nur seines Volkes ausübte. Suchen wir ihm also gerechter zu werden.

Schon der Vater unseres Künstlers, Ismael Mengs, — in Copenhagen geboren, aber von sächsischer Abstammung —

war ein Mann von offenbar ungewöhnlicher Schärfe des Geistes und zugleich von jenem starrsinnigen Charakter, wie man ihn so oft beim sächsischen Stamme trifft. Als ein sehr geschickter Maler sowohl in Oel als auch Miniatur und besonders in Email, der unter August II. nach Dresden gekommen, hatte er sich dort bald durch die Schönheit seiner Arbeiten so bemerklich gemacht, daß er am Hofe angestellt wurde. Im höchsten Grade Sonderling und Menschenhasser, ein Haustyrann ohne Gleichen, scheint er aber ein eben so richtiges Kunsturtheil besessen, als auch im Uebrigen sich über viele religiöse und soziale Vorurtheile seiner Zeit erhoben zu haben. Mit einer Landsmännin aus der Lausiz verheirathet, ward er von ihr mit vier Kindern beschenkt, unter denen der am 12. Mai 1728 zu Aussig geborene und zu Ehren der beiden künstlerischen Ideale des Vaters, Anton Rafael getaufte zweite Sohn zu so großer Berühmtheit gelangen sollte.

Der barbarisch strenge und consequente Papa ließ diesen Kindern sämmtlich eine Erziehung angedeihen, die anscheinend jedes nicht ganz gesunde Talent hätte ersticken müssen, wie es dem älteren Bruder geschah, aber dem hochbegabten jüngeren sowohl als seinen beiden Schwestern, die geschickte Miniaturmalerinnen wurden, offenbar sehr wohl bekam. Ismael war früh Wittwer geworden, — so erzählt Bianconi unzweifelhaft nach Mengs Mittheilungen selber — sein Haus in Dresden lag in einer abgelegenen Gegend der Stadt und konnte eine Maler-Akademie von vier kleinen Kindern genannt werden, welcher der mürrische Vater mit der Ruthe in der einen und der Bleifeder in der anderen Hand, als Präsident und Zuchtmeister vorstand. Seine Strenge war derart, daß sie den Aeltesten zum Davonlaufen trieb, ohne daß sich jener jemals

weiter um ihn bekümmert hätte.* Die drei übrigbleibenden geängstigten Kinder theilten sich in seine Portion Prügel und lernten dabei von ihrem wenig gesprächigen Vater zeichnen, von der geschwätzigen Magd aber sprechen. Der Erstere erzählte später, daß er sehr viele Mühe gehabt habe, die große Lebhaftigkeit seines Sohnes zu bändigen und ihn zu jener Strenge und Reinheit der Zeichnung zu bringen, die er wünschte. Er leitete ihn dabei zunächst an die großen Hauptformen des menschlichen Körpers auf geometrische Figuren zu reduziren, um sie nachher immer mit Leichtigkeit handhaben zu können, eine Methode, der er ohne Zweifel die große und einfache Formbehandlung verdankte, die man schon in seinen frühesten Arbeiten bemerkt.

Nach zwei Jahren ließ er ihn malen, ohne daß er indeß die Zeichnung vernachlässigen durfte. Im Gegentheil mußte er alle Tage mindestens zwei Figuren von Rafael oder Correggio im Umriß zeichnen. Aus dem Hause kamen die Kinder nur Nachts, wo sie Ismael spazieren führte, damit sie doch frische Luft schöpften, so daß daher der Mondschein allemal ihre Jubelzeit war. Dafür besuchten sie weder Kirche noch Schule.

Jedenfalls waren aber die Fortschritte des Sohnes unter der mit eiserner Consequenz durchgeführten Leitung des Vaters schon damals so, daß sie diesen ermuthigten, 1741 mit seinen Kindern auf drei Jahre nach Rom zu gehen, — „um ihre Ideen zu erhöhen und Rafael kennen zu lernen,

---

* Er ist nach langen Wanderungen in aller Herren Ländern später als Lehrer im Stift Kremsmünster angestellt worden und dort gestorben.

der immer sein Abgott gewesen war.“ Von dem unterdessen auf den Thron gelangten August III. erhielt er den nöthigen Urlaub dazu.

In Rom wurde der Vater viel gesprächiger und milder, führte die Kinder herum und zeigte ihnen die Kunstschätze der Stadt, vor Allem die Stanzen Rafaels und die sixtinische Kapelle. Sie lernten also die Welt überhaupt zuerst dort, demnach von einer ihrer großartigsten Seiten kennen. Der Sohn beschäftigte sich in den drei Jahren unausgesetzt damit, nach Rafael oder nach der Natur zu zeichnen, daneben im Atelier Benefiale's die Technik der Malerei zu lernen. Man muß gestehen, daß in solcher künstlerischer Erziehung jedenfalls Methode war, wenn sie auch den nie mehr ganz zu beseitigenden großen Nachtheil hatte, der Empfindung des jungen Menschen alle nationale und individuelle Färbung, also den festen Boden zu nehmen.

Indeß scheint sie früh genug solche Früchte getragen zu haben, daß sich der Ruf des kleinen Deutschen in ganz Rom verbreitete, von wo aus Annibali, der erste Sänger an der Dresdener italienischen Oper, Nachricht über dieses „Wunder der Malerkunst“ erhielt. Als daher 1744 der Vater mit den Kindern nach Dresden zurückkehrte und sie wiederum so einschloß, daß in der Stadt nicht einmal bekannt ward, ob Ismael Mengs eine Familie hatte, sollte seine Liebe zur Musik bald eine Aenderung dieses Zustandes herbeiführen; denn Annibali wußte sich eines Abends durch Singen bei ihm so einzuschmeicheln, daß er Zutritt in's Haus erhielt. Als er am andern Morgen kam, sah er gleich im ersten Zimmer auf dem Tisch Thee, Pfeife, Bierkrug, sowie eine aufgeschlagene Bibel und einen Ochsenziemer bezeichnend genug

neben einander. Im zweiten Zimmer fand er dann zwei junge einfach gekleidete Mädchen an einem Tisch Miniatur malend, im dritten einen jungen Menschen von 16 Jahren mit dunkeln lang herunter hängenden Haaren und geistvollem Gesicht, ebenfalls malend. Keines von Allen wagte die Augen aufzuschlagen, um zu sehen, wer ihr ewiges Stillschweigen unterbreche. An der Wand hiengen verschiedene Pastellportraite, darunter das des Ismael und des jungen Menschen selber von zwei verschiedenen Seiten. Es waren die berühmten Bildnisse, welche heute noch im Dresdener Pastellkabinet Jedermann entzücken. Außer sich vor Verwunderung über ihre Trefflichkeit fragte der Sänger Mengs, ob er sich wohl traue, ihn ebenso zu malen. Der junge Mensch sah ihm starr in's Gesicht: „Warum nicht, wenn mir's mein Herr Vater befohlen hätte.“ Dieser gab es zu, holte einen Bogen blaues Papier, gab ihn Rafael und schloß abgehend die Thüre hinter sich zu. Der Jüngling fing sofort seine Arbeit an und während der langen Zeit gaben die Töchter keinen Laut von sich und ihre Augen waren unverwandt auf die Arbeit geheftet.

Nach einer Stunde kam der Vater wieder und fand das Portrait schon sehr weit fortgeschritten, am anderen Tage ward es in solcher Vortrefflichkeit vollendet, daß der König davon hörte und es „neugierig und ungeduldig wie alle Monarchen“ zu sehen verlangte. „Er erkannte sofort dessen Werth, betrachtete es und stellte es in sein Cabinet, wo es nachher beständig geblieben ist.“ Durch den Premierminister Grafen Brühl ließ er dem Annibali befehlen, ihm den Künstler vorzustellen, „der schon bei der Morgendämmerung seiner Tage dahin gelangt sei, wohin die Wenigsten kaum am Mittage gelangen.“ Der König ließ sich nun ebenfalls von ihm malen

und das Bild fiel so aus, daß der Hof allgemein entzückt davon war, wenn es auch das unter dem unmittelbaren Einflusse Rafaels entstandene berühmte Selbstportrait des Künstlers in freier Schönheit keineswegs erreicht. Auch dieses ward mit allen anderen von ihm vorhandenen sofort vom König angekauft und dem Pastellcabinet der Rosalba Carriera einverleibt, dessen größter Schmuck sie heute noch sind. Ebenso erhielt der junge Künstler eine glänzende Pension, nicht minder die Schwestern solche für ihre schönen Miniaturen.

Im Ganzen kann eine unparteiische Nachwelt jenes Urtheil des Monarchen über diese Erstlingsarbeiten nur vollkommen bestätigen. Sie zeigen uns den jungen Mengs bereits nicht nur jener flauen gezierten Malerin, sondern auch dem viel geschickteren Liotard, Sylvestre und anderen am Hofe begünstigten Franzosen, ja überhaupt allen Zeitgenossen mit Ausnahme höchstens Reynolds' durch überaus scharfe Charakteristik, reines Naturgefühl, große Auffassung, Energie der Modellirung und auffallende Wahrheit der Färbung entschieden überlegen; alle haben etwas mehr oder weniger Süßliches neben ihm, der sich jener widerlich lächelnden Freundlichkeit nie schuldig machte, durch die man noch heute die meisten Portraite verdirbt. Für einen sechszehnjährigen Jüngling vollends ist ihre artistische Vollendung und Abrundung in der Composition, die Größe und Einfachheit der Form geradezu unerhört, und nur durch das frühe Studium der italienischen Meister halbwegs zu erklären.

Dasselbe gilt auch mehr oder weniger von seinen späteren in Oel gemalten Portraiten. Diese sind zwar sehr ungleich; wie bei allen höfischen Portraitmalern liefen deren viele unter, die sehr mittelmäßig sind, während die

besseren oft geradezu classisch genannt werden müssen. An diesen fällt ganz besonders die außerordentliche Selbständigkeit der Produktion auf, da sie keine Anlehnung an irgend einen Meister zeigen, beim höchsten Lebensgefühl, der frappantesten Naturwahrheit, zugleich eine bis ins kleinste Detail gehende Ausführung haben und damit doch eine außerordentlich energische Modellirung, hohe Leuchtkraft, die sicherste Wirkung auch in der Ferne zu vereinigen wissen. Besonders ist auch die klare, bisweilen allerdings auch ins gläserne streifende Färbung mit ihren feinen grauen Uebergängen, dem weichen Helldunkel überaus eigenthümlich, zeigt ein herrliches letztes Aufflammen klassischer Tradition in der ganzen Technik. Nicht minder ist die Auffassung der Persönlichkeit eine so scharfe, daß man der dargestellten Person ins innerste Herz zu sehen glaubt. Dabei offenbaren diese zahlreichen Bildnisse in ihrer fast zu peinlichen Ausführlichkeit, der Vermeidung jeder Bravour, der Freiheit von jeder Tradition jenes gewisse Etwas, das man nur als ganz spezifisch deutsch bezeichnen kann, wie es ihn denn auch den besten Bildnißmalern aller Zeiten würdig anreiht. Jedenfalls ist er seither noch lange nicht wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden. Man muß z. B. in der Münchener Galerie sein Selbstportrait neben den sehr achtungswerthen Graff's und der Angelika Kauffmann sehen, um sich klar darüber zu werden wie neu und überlegen zugleich er in dieser so sehr zur leeren Bravour neigenden, meist alles individuellen wie nationalen Charakters baaren Zeit erscheint.

Zeigen uns diese Selbstportraite, die sich durchaus gleichen, in der Jugend einen nervösen, etwas melancholischen, aber auffallend schönen ächten Künstlerkopf, dessen ganze Seele

in den Augen liegt, so mischt sich allen späteren, speziell dem letzterwähnten älteren ein verständig reflektirender Zug, eine gewisse Kälte und Härte, ein galliges Wesen bei, welche die Neigung zum Theoretisiren wohl erklären, und nur durch die gänzliche Abwesenheit alles Gemeinen nicht zurückstoßen. Man sieht, das ist ein Mann, der ohne überwältigend starkes Naturell, doch ganz in seinen Idealen lebt, und ihnen Alles zu opfern im Stande ist.

In die früheste Zeit fällt auch der berühmte, Pfeile schleifende Amor, der einst einen so ungeheuren Ruf hatte und heute noch der Liebling vieler Galleriebesucher in Dresden ist. Er verdient beides vollkommen durch die höchst liebenswürdige Naturempfindung, die ebenso anmuthsvolle wie schalkhafte Grazie des ächt kindlichen Ausdrucks, die blühende Färbung und musterhafte Zeichnung. Vergleicht man dieses so naive und gesunde Werk mit dem gezierten und verlogenen Wesen der Zeitgenossen, so kann über den Fortschritt, den die Kunst mit Mengs macht, über seinen totalen Bruch mit einer faulen Vergangenheit und seinen reformatorischen Beruf kein Zweifel aufkommen.

Nachdem der Jüngling einmal mit der königlichen Gnade nicht ohne Neid beehrt war, durfte er auf besonderen Befehl des Königs nun auch mit dem Vater die damals noch für gewöhnliche Sterbliche hermetisch verschlossene berühmte Gallerie besuchen, wo dem jungen Künstler Correggio am meisten imponirte, ihm eine zärtliche Leidenschaft einflößte, die sich dann durch sein ganzes Leben zieht, in seinem letzten Bilde selbst noch heraustritt. Freilich war die Madonna di San Sixto noch nicht da — und so weckte ihm, der in Dresden nur erst als Pastellmaler galt, dieser Taufpathe die Sehnsucht

wieder nach Italien zu gehen, um seine Bildung dort zu vervollständigen. Im Frühjahre 1746 finden wir denn auch die ganze Familie wiederum in Rom, nachdem sie vorher Correggio in Parma und Tizian in Venedig ihren Besuch gemacht.

Der frühe Erfolg war zweifellos von Nachtheil für den Künstler, denn er verleitete ihn dazu abstrakte Ansprüche an sich zu machen, ohne die Natur seines Talents zu berücksichtigen. Da er im Portrait bereits den höchsten Ansprüchen genügt, schien ihn diese offenbar für eine individualisirende Kunstrichtung zu bestimmen, während er nun aus purem Idealismus oder Nachahmungstrieb das Gegentheil wählte. Hatte ihn doch schon der Vater bei der Taufe darauf hingewiesen, zwischen Rafael und Correggio Platz zu nehmen, ja seine Erziehung mit diesem ausgesprochenen Vorsatz geleitet. Das sind aber gefährliche Sitznachbarn und es ist sehr die Frage, ob Mengs nicht viel besser gefahren wäre auf der Grundlage des Portraits, wie die Niederländer und Altdeutschen, weiter zu schreiten. Jedenfalls war durch diese zwei so gründlich verschiedenen Vorbilder der Eklekticismus für unseren Maler gegeben, dem er denn auch sein Leben lang huldigte.

Außerdem war aber auch das so frühe Verlassen des vaterländischen Bodens für ihn ein außerordentlicher Nachtheil. Ohne in seiner Empfindungsweise jemals ein Italiener zu werden, hörte er doch auf ein Deutscher zu sein. Das gibt seiner Kunst etwas Charakterloses, es fehlt ihr die feste Grundlage eines volksthümlichen Ausdrucks. Seine Bilder — immer die Portraite ausgenommen, — haben etwas Anempfundenes, das von nun an noch lange Zeit der Fluch der deutschen Kunst bleibt, da Carstens und Cornelius ganz unter demselben Mißstand einer zu langen Expatriirung litten, wenn

auch das gewaltige Naturell des letzteren immer wieder durch den Romanismus, dem er sich überliefert, durchbricht.

An Mengs ächter Begeisterung für die großen Italiener, speziell seine beiden Namenspatrone, ist aber keinesfalls zu zweifeln, und er ist ihr lebenslang treu geblieben.

So fieng er denn in Rom an mehr nach Rafael zu studieren als zu copiren und sich im Oelmalen zu üben. Nach einer Magdalena und dem Portrait seines Vaters begann er eine Madonna, und ein Modell zu ihr suchend, fand er zugleich in der schönen Margarita Guazzi, die ihm als solches diente, bald eine Frau. Allem nach war es die erste Liebe des schüchternen Jünglings, jedenfalls eine ächte, denn um sie zu besitzen, wechselte er sogar seinen Glauben, und seine Schwestern folgten ihm darin, komischer Weise etwas später sogar der Vater, „weil in einer wohleingerichteten Familie nie zweierlei Meinungen herrschen dürften." Nur die sächsische Magd war nicht dazu zu bringen, „welche so halsstarriger Weise diese Sinneseinigkeit störte." — „Weiber, wenn's ihnen nicht darum zu thun ist, sind schwer von etwas zu überzeugen" — setzt der Biograph wohl aus eigener Erfahrung noch dazu. Einige Jahre später war es ihr indeß doch darum zu thun, als sie der Vater nachträglich noch heirathete.

Die Madonna, die zu solch gewaltigen Veränderungen geführt, war inzwischen auch fertig geworden und verbreitete den Ruhm des jungen Künstlers in Rom um so mehr, als man im Vatikan überdieß mit solchen Conversionen von jeher sehr viel Staat zu machen verstand. Das schöne junge Original derselben, sowie die beiden hübschen Schwestern scheinen der Anziehungskraft der Mengs'schen Kunst nicht geschadet zu haben, denn der Besuch des Hauses ward bald eine Modesache

in Rom und lieferte der faulen Fremden- und Prälaten-Bevölkerung, welche der dortigen Gesellschaft ihre charakteristische Färbung noch heute giebt, den ausgiebigsten Stoff zur Unterhaltung.

Sie sicherten dem Künstler auch einen guten Empfang, als er 1749 nach Dresden zurückkehrte und dem König in der Madonna die reiffste Frucht seines Aufenthalts darbot. In mancher Beziehung verdient sie ihn, wenn sie auch mehr eine hübsche, frische Römerin, als den hohen und frommen Charakter einer Mutter Gottes sehen läßt, wie ihm denn die Hoheit überhaupt nicht besser gelingt als seinem Vorbild Correggio. Einflüsse desselben wie Rafael's zeigend, sieht das unter lauter Meisterwerken im Wiener Belvedere hängende Bild selbst wie das eines guten Meisters aus, dessen Namen man sich nur nicht gleich entsinnen kann. Das würde aber sicherlich keinem von allen Neueren gelingen.

Der König ließ sich nun von ihm sammt der Königin in ganzer Figur malen, was im Verein mit dem Erfolg der Madonna den bisherigen Hofmaler Sylvestre bewog, sich nach Paris zurückzuziehen, während Mengs seinen Platz mit großem Gehalt einnahm und mit Arbeiten überhäuft wurde. Zunächst mit der Bestellung des Hauptaltarblattes und den Bildern zweier Seitenaltäre in der neuerbauten katholischen Kirche, welch' letztere er indeß, getrieben von der Königin, in viel zu großer Schnelligkeit ausführen mußte, um Lorbeeren dabei ernten zu können. Ueberhaupt sind es seine Portraits, deren Trefflichkeit ihm immer wieder vorzugsweise die Gunst der Höfe erwarb. So hatte er auch neben Anderem jenes des zu seinem intimsten Freunde gewordenen Annibali als Kniestück zu allgemeinster Bewunderung noch am Abend vor

seiner Wiederabreise nach Rom vollendet. Der König hatte es auch sehen wollen, und Mengs trug es ihm noch am Morgen bereits in Reisekleidern hin. „Mein Rafael", sagte ihm der Monarch, „ich finde an diesem Bilde etwas, ich weiß selbst nicht was, das ich an anderen, die du für mich gearbeitet, vermisse". „Ja Sire", antwortete kühn Mengs, „es ist der Freund, eine Art von Personen, die Könige nicht haben." August lächelte, gab ihm die Hand zu küssen und sagte: „Du hast wohl Recht", und bat ihn, den Freund auch in dem Gemälde, welches er jetzt für ihn in Rom malen sollte, anzubringen. Es war das oben erwähnte Hauptaltarbild, eine große Himmelfahrt Christi, welche er nur in Rom machen zu können erklärt hatte. Vielleicht wegen der langen Dauer der oft unterbrochenen Arbeit ist jener Wunsch bei der späteren Ausführung nicht voll in Erfüllung gegangen, da gerade eine gewisse Kälte der Reflexion sich, wie durch alle seine Historienbilder, so auch durch dieses zieht.

Nichtsdestoweniger ist das Gemälde ein hochschätzbares Werk und zugleich ein Beweis, wie ungerecht ganze Zeiten sein können, da man es heute kaum mehr beachtet.

Man sieht auf demselben unten in der Mitte Petrus fast vom Rücken in die Knie gesunken nach dem emporschwebenden Meister hinaufblickend, und beide Arme nach ihm erhebend. Rechts von ihm Johannes ebenfalls das Wunder anstaunend, um ihn die anderen Jünger. Links die Mutter Maria mit den heiligen Frauen, die hohe Gestalt aufrecht, die Hände auf der Brust, dem verklärten Sohne nachschauend. Dieser ist von großer Schönheit; die Arme leicht ausgebreitet, Beine und Füße nahe nebeneinander, die Brust gehoben schwebt er empor, umwallt vom rothen Gewand, — kein



Zweifel, daß er emporschwebt, nicht niedersinkt oder in der Luft tanzt, wie so viele Himmelfahrer thun. Der nackte Körper zeigt die edelsten Formen und herrlich leuchtende Farbe, das Gesicht freudig ernsten Ausdruck. Er schwebt zwischen lichten Wolken, zarte Engel zur Seite, hinauf zur goldenen Glorie, in der Gott Vater in ganz weißem Gewand, weißem Haar und Bart von Engeln getragen die Arme zu seinem Empfange ausbreitet. Weniger gelungen wirkt er aber sammt der Taube nur als große Lichtmasse, in der man ihn nur mit Mühe erkennt. Die Luft ist fein grau, das Colorit vortrefflich, Empfindung und Bewegung der Figuren dem Moment durchaus angemessen erregt und doch natürlich, wie fast immer bei Mengs, — bei dem nur selten die selbstbewußte Grazie des Correggio durchklingt, an den er doch fast in allen seinen Arbeiten augenblicklich erinnert, nur daß er seine ächte Gluth in's Kühle, Doctrinaire, Deutsche übersetzt.

Das künstlerische Verdienst ist jedenfalls noch viel größer, wenn man es mit dem vergleicht, was zu jener Zeit überhaupt gemacht wurde. Dann ist es durch einen Zwischenraum davon getrennt, der denn doch von einem großen Fortschritt zu natürlicher und einfacher Empfindung, zu einem solideren Studium der Form und Farbe, vor allem aber von einem Verständniß der alten Kunst zeugt, wie wir es bis heute kaum wieder gewonnen. — —

Wenn das Bild so lange stehen blieb und erst viele Jahre später in Madrid fertig ward, so lag die Hauptursache darin, daß kurz, nachdem Mengs in Rom an demselben in Arbeit war, der siebenjährige Krieg ausbrach, der ihn aller der Ressourcen beraubte, die er aus Dresden bezog, ihn also nöthigte, sich neue Hülfsquellen zu suchen.

Es war damals eben **Winckelmann** nach Rom gekommen; beide junge Männer hatten sich rasch aneinander angeschlossen und sich ein Ideenaustausch entsponnen, bei dem Winckelmann offenbar sehr im Vortheil war. Denn der Einfluß des berühmten Verfassers der Geschichte der Kunst des Alterthums hat nicht eben glücklich auf Mengs dadurch eingewirkt, daß er ihn vom Studium Rafael's und Correggio's weg, zu dem der Antike drängte, deren ganze Art und Bestimmtheit einer spezifisch malerischen Anschauung, wie sie Mengs bis dahin hatte, wenig günstig ist.

Noch viel nachtheiliger aber war, daß er beim Maler die Lust zum Theoretisiren förderte, ohnehin das Zeichen einer ruhenden oder mangelnden Produktivität, wie Goethe sehr richtig sagte, ohne es deßwegen selbst je lassen zu können. Sie nimmt dem Schaffen unter allen Umständen einen seiner größten Reize, die Naivetät, wie das auch bei ihm der Fall war, und unserem Mengs damit noch schlechter gieng, der den Rest von eigenem Naturell dabei großentheils einbüßte. Der Calcul, eine an sich ganz berechtigte Bewunderung der Antike, führte ihn lediglich zur Verkennung der doch sehr bestimmt gezogenen Grenzen zwischen Malerei und Plastik, da die eine lediglich die Form der Gegenstände unmittelbar, die andere ihren farbigen Schein, den vertieften Raum perspektivisch auf einer Fläche darzustellen hat. Dieß vergaß nun Mengs allerdings nicht, im Gegentheil sind seine Verkürzungen sehr geschickt, seine Farbe ist blühend, aber er fängt nun an viel zu plastisch zu modelliren, und dadurch wenigstens seinen Oelbildern oft eine unangenehme Greifbarkeit zu geben. Auch sonst brachte die Nachahmung der antiken Formen ein fremdes Element in seine Malerei, da es ihm so wenig als

den meisten Anderen jemals gelang, es ganz organisch mit seiner sonst so durchaus malerischen Anschauung zu verbinden, sondern seine etwas leere Idealität den Figuren die Natürlichkeit nimmt, die er ihnen früher zu geben verstund. Die Antike so frei zu benutzen, als ein Rafael oder Michel Angelo, ist Mengs nie gelungen.

Nichtsdestoweniger hat er eine Reihe bedeutender Schöpfungen in der Historienmalerei hinterlassen, welche speziell durch die Anmuth der Frauen und Kinder — in den Männern kommt er selten über Correggio's Weichheit hinaus — auf alle Fälle einen Fortschritt zu reinerer Kunst darstellen, und dabei eine Meisterschaft in Handhabung der Technik, eine künstlerische Vollendung zeigen, die wir leider heute noch nicht wieder erreicht haben. Die ganze Cornelianische Schule hat niemals auch nur eine einzige Hand zu malen vermocht, wie wir sie auf seinen Bildern finden. Aber nicht minder neben den reflektirten Figuren auch viele ächte, wahr und gesund gefühlte. — Sie fanden eben dieser Neuheit halber auch einen so großen Beifall in ganz Europa, daß sich bald Schüler aller Nationen in großer Zahl um den unermüdlichen jungen Mann sammelten, der nie verschmähte, mit ihnen gemeinsam nach der Natur zu studieren.

Er würde unsere größte Achtung schon allein dadurch verdienen, daß er in so hohem Grade das Genie des Fleißes besaß, einen Bildungstrieb, der ihm trotz der vernachlässigten Jugenderziehung jenen Namen eines Gelehrten und Philosophen bei den Zeitgenossen eintrug, wie er unzweifelhaft bald ein feiner Weltmann wurde. Denn da der philosophische Theil seiner Schriften weitaus ihr schwächster ist, so bleibt das Letztere sehr viel weniger bestreitbar. Sähe man dieß

nicht aus der großen Anziehungskraft, die er auf so unzählige vornehme Personen ausübte, so würde man es schon aus der Eleganz seines offenbar nach französischen Mustern gebildeten Styls entnehmen können. Wie schwärmerisch er Winckelmann liebte, zeigt sich auch daraus, daß er ihm noch von Spanien aus den gemeinsamen Besitz seiner Frau antrug, als diese, welche die Madrider Luft nicht vertrug, auf ein Jahr nach Rom zurückkehrte. Eine Spielart von Communismus, die denn doch für unseren Geschmack wenig Anziehendes haben dürfte, und jedenfalls beweist, daß bei ihm wie bei so vielen Künstlern die Phantasie weit stärker war als das Gefühl.

Jener Einfluß des Winckelmann zeigt sich zum erstenmal in dem großen einst weltberühmten Deckenbilde der Villa Albani, wo er in Fresko den Apoll unter den neun Musen darstellt. Die Letzteren offenbaren bei ganz vortrefflicher Composition fast durchaus die Anlehnung an Rafael, nur gerade beim Apoll selber hat er diese sehr zu seinem Schaden mit der an die Antike vertauscht und so ist eine allerdings sehr schön kolorirte Gypsfigur entstanden, deren völlige Nacktheit überdieß sich sonderbar genug in der sonst ganz bekleideten Damengesellschaft ausnimmt. In hohem Grade korrekt gezeichnet und ganz reizend frisch und blühend kolorirt, macht das Bild aber doch heute einen höchst überraschenden Eindruck durch seine Vortrefflichkeit, die es im ersten Augenblicke unfehlbar Rafael selber zuschreiben läßt. Und das obwohl bei näherem Zusehen ihm allerdings gerade jene naive Frische, die Naturwüchsigkeit fehlt, welche das Rafael'sche so bezaubernd macht. Doch nicht nur diese, sondern noch mehr jene eigenthümlich packende, sich unauslöschlich ins Gedächtniß eingrabende Gestalt im Großen und Ganzen, welche

die Werke des ächten, großen Historienmalers immer auszeichnet, und die z. B. Cornelius, der doch in Zeichnung wie Colorit weit gegen Mengs zurücksteht, immer besitzt. Aber die Meisterschaft der Zeichnung, der Glanz der Farbe, die Anmuth der Frauenköpfe sind denn doch so groß, daß ich auch heute Niemand in ganz Europa wüßte, der ein Bild in Fresko so zu malen im Stande wäre, und auch nur halbwegs in so dringende Gefahr dabei gerathen könnte wie Mengs mit Rafael verwechselt zu werden.

Noch vor der Freske in der Villa Albani hatte Mengs das große Deckenbild von S. Eusebio in dieser Technik gemalt, die er erst wieder in Rom eingeführt und zu seltner Vollkommenheit gebracht hatte. Denn auch dieses zeigt schon jene ähnlich meisterhafte Beherrschung der künstlerischen Mittel in Fresko, aus der nachher die in dieser Beziehung so merkwürdige Schule der Knoller, Unterberger ꝛc. hervorgegangen ist.

Dem Deckenbild in der Villa Albani, das Mengs beherrschende Stellung in Rom selbst allen Italienern gegenüber feststellte, folgte ein Altarblatt nach Sulmona, dazwischen ein Portrait des Kardinals Archinto und zwei besonders meisterhafte des neu gewählten Papstes Clemens XIII. Ein großes Altarbild für die königliche Kapelle in Caserta ward dann im Auftrage der Königin von Neapel gefertigt, einer Tochter seines so gütigen sächsischen Protektors August III. Bei dessen Ueberbringung war sie im Begriff mit dem König bald nach Spanien, dessen Thron er geerbt, abzureisen und Mengs wurde nun veranlaßt, den neuen Monarchen sowie einige Hofdamen noch vorher zu malen. Es geschah zu solcher Zufriedenheit des Bestellers, daß er sofort zum spanischen Hofmaler mit dem für jene Zeit wahrhaft glänzenden Gehalt

von 6000 Scudi = 28000 Mark und separater Bezahlung aller von ihm zu malenden Bilder ernannt ward.

Nachdem er in Rom noch eine Anzahl anderer Arbeiten beendigt hatte, reiste er denn auch mit seiner ganzen Familie im August 1761 nach Madrid ab, wo er mit Ungeduld erwartet wurde und alsbald eine wahre Masse von Aufträgen aller Art erhielt, besonders aber viele königliche Gemächer al Fresco ausmalte. Auch das Dresdener Altarbild wurde hier endlich fertig, und eine große Zahl von Portraiten und sonstigen Staffeleibildern. Unter den letzteren möchte noch einer Kreuzabnahme besonders zu gedenken sein, deren schöne Composition, einfache und natürliche Empfindung besonders angenehm auffällt, sowie eines hl. Joseph, der im Traum zur Flucht ermahnt wird, und sich jetzt in Belvedère befindet. Der Kopf, sonst unbedeutend, giebt einen Schlafenden sehr natürlich wieder, der Engel ist dagegen süßlich fad.

Wie gut aber die zahlreichen Madrider Fresken sein müssen, zeigt sich daraus, daß er sie in Konkurrenz mit dem ebenfalls am Hofe beschäftigten Tiepolo, diesem so geistreichen venetianischen Freskomaler, ausführte und doch die Palme bei seiner Aufnahme des Herkules in den Olymp, der Aurora und der vier Jahreszeiten davontrug, die er neben vielen anderen dort malte. Ohne Zweifel verdankte er das nächst seiner durchaus originellen, höchst blühenden Färbung im Fresko, zu gutem Theil seiner natürlicheren Empfindung, wenn er auch an specifisch malerischem Talent dem manierirt aufgebauschten Venetianer nicht überlegen war.

Als er vom König auch zur Reorganisation der Akademie berufen wurde, scheint sich der spanische Stolz gegen diese Bevorzugung des Fremden empört zu haben und es erwuchsen

ihm daraus wie aus den Intriguen der italienischen Nebenbuhler eine solche Masse von Verdrießlichkeiten, daß sie ihm trotz des Wohlwollens des Königs den Aufenthalt in Madrid sehr verleideten. Auch das Klima bekam ihm immer schlechter, bis er überarbeitet und krank sich Urlaub erbat und 1769 abreiste. In Monaco hergestellt und schon dort wie vorher in Genua unermüdlich malend, setzte er nun dieselbe Thätigkeit in Genua und Florenz fort, wo er die gesammte erzherzogliche Familie für den König von Spanien sowie auch andere Bilder schuf, darunter ein Portrait der Großherzogin von Toscana, nachmaligen Kaiserin und Gemahlin Kaiser Leopold's II., das jetzt auch im Belvedère hängt. Gläsern und süßlich gehört es zu seinen mittelmäßigsten, und zeigt nur den verflachenden Einfluß, den diese Gastrollenmalerei fast immer auf die Künstler ausübt.

Noch in Florenz empfieng er die Ernennung zum Präsidenten der Akademie von S. Luca aus Rom, wo er endlich nach zweijähriger triumphartiger Reise im Februar 1771 wieder ankam. Er malte nun unter Anderem ein „Noli me Tangere“ und für den König von Spanien jene berühmte heilige Nacht, bei welcher er in direkte Concurrenz mit Correggio tritt, d. h. eine starke Anlehnung an dessen Wunderwerk zeigt. Natürlich ist nichts weniger vortheilhaft, als an ein solches Bild durch das eigene zu erinnern. Eine übrigens sehr zweifelhafte Wiederholung in der Galerie Lichtenstein gleicht auffallend Maratti, nur sind die Köpfe fast noch leerer und matter, die Färbung hat manches Hübsche, das Ganze ist wohlthuend, wenn auch keineswegs von irgend hervorstechender Eigenthümlichkeit.

Wie ungleich Mengs übrigens in seinen Arbeiten ist

und besonders wie schädlich die Reflexion auf ihn wirkt, zeigt sich am schlagendsten in jener herrlichen Freske mit welcher er in dieser Zeit das Papyruszimmer der vatikanischen Bibliothek geschmückt hat. Hier wo er zu raschem Arbeiten genöthigt ist, wirkt die künstlerische Persönlichkeit des Mannes weitaus anziehender und erquicklicher. Sie ist auch für die reflektirende Denkart desselben sehr bezeichnend. Wir sehen an der friesartigen Komposition die schöne Figur der Geschichte auf dem Rücken der demüthig zu ihren Füßen liegenden Zeit schreibend, und dabei auf einen zweiköpfigen, weil in die Vergangenheit und Zukunft blickenden Janus sehend, der ihr diktirt. Ihr gegenüber ein Genius, der die Bücher und Manuscripte bewacht und in der Luft die Fama, die sich in alle Welt begebend auf die Schönheit des ganzen Museums aufmerksam macht. Ueber der einen Thüre Moses als der erste Geschichtschreiber, ob der andern der heil. Petrus als Wächter über die Bücher des neuen Testaments. Das Ganze wird dann durch Putten, die mit Ibis und Onocrotalus spielen, jenen Sumpfvögeln, die sich in der Papyrusstaude aufhalten, sowie durch sonstige reiche Arabesken aufs Reizendste verbunden. Denn es ist von einer blühenden Frische der Farbe, einer eben so feinen als prachtvollen dekorativen Wirkung, daß man vor diesem, trotz der etwas gesuchten Komposition, doch so ächten, kerngesunden Kunstwerk leicht den bezaubernden Eindruck begreift, den der geistig so hochstehende Maler auf seine Zeitgenossen übte und von dem wir unzählige Zeugnisse besitzen, — darunter das eines Goethe, der ja kurze Zeit nach seinem Tode Rom besuchte, und noch Alles voll von seinem Ruhme fand. Ist sein Andenken doch selbst mir in Dresden bei meinem ersten Aufenthalt dort in den dreißiger

Jahren noch auf Schritt und Tritt begegnet! — Die lachende Schönheit jenes Werkes soll man auch in den Deckengemälden finden, die er in Madrid ausführte und von denen mir leider keine auch nur in Stichen bekannt geworden sind. Während hier im Fresko wo er keine Zeit hatte zu klügeln, sondern lediglich auf sein Talent angewiesen war, die Nachahmung der Antike viel weniger heraustritt, so kann man in anderen Kompositionen allerdings auch noch Spuren des Zopfes finden, mit welchem zuerst den Bruch gründlich begonnen zu haben sein unvergängliches Verdienst bleibt, wenn auch eine solche Befreiung begreiflich nicht auf einmal vor sich gehen konnte. So in der Cleopatra mit Antonius, einer der in Kupfer gestochenen Kompositionen, durch welche uns ein großer Theil der in ganz Europa zerstreuten Arbeiten des Meisters leider allein zugänglich wird. — Weit besser ist der im Wiener Belvedere befindliche, etwa um diese Zeit entstandene Petrus auf dem Throne, über seinem Haupt die Flamme. Die Formen des Gesichts sind nicht gerade edel. Die Ausführung wiederum so plastisch, daß man die Stufe an dem Thron Petri und den darauf ruhenden Fuß des Heiligen vortreten zu sehen meint, eine übertriebene Körperlichkeit, durch welche das Seelische ganz entschieden verliert. Nichts destoweniger ist das hier geoffenbarte Können überaus achtbar und solid, so daß auch dieses Bild in seiner klassischen Umgebung durchaus nicht heraus-, wie auch ebensowenig auffällt.

Schon im Jahre 1773 finden wir Mengs wieder in Neapel um dessen König und Königin für den König von Spanien zu malen; nach Rom zurückgekehrt, malt er dann den Kardinal Zelada und seine eigenen intimen Freunde, den spanischen Gesandten Azara und den Baron von Edelsheim.

Letzteres ist ein vortreffliches Werk, ebenso sein eigenes für einen Dritten, den Grafen Firmian gemaltes, jetzt in der Münchener Pinakothek hängendes Bild. Ein zweites Mal hat er sich in dieser Zeit noch für die Sammlung von Künstlerprotraiten der Uffizian in Florenz gemalt, wohin er sich jetzt begab. Es ist auch dort eines der besten Bildnisse „ein kluges, verständiges Gesicht von scharfem Blick und feiner Auffassung, aber ohne alle Gefühlstiefe und Begeisterung". So urtheilte ich nämlich, als ich es vor dreißig Jahren zuerst sah, wo ich von des Mengs Geschichte noch wenig wußte; sonst würde ich den Nachsatz schwerlich geschrieben haben, da er einen Vorwurf enthält, den man vorherrschend verständigen Naturen nur zu leicht macht. Und ungerecht in diesem Falle, da er ja schon durch die grenzenlose Liebe und Gewissenhaftigkeit, mit der das Bild selber gemacht ist, widerlegt wird. Aber allerdings jenes hinreißende, machtvoll gewaltige und imponirende, was den größten Künstlern des Alterthums und auch einem Cornelius eigen ist, das hat er nie.

In Florenz traf Mengs der Befehl des Königs von Spanien, endlich wieder nach Madrid zur Vollendung seiner vielen blos angefangenen Arbeiten zu kommen. Seine Familie, dießmal nach Rom zurückschickend, reiste der bereits kränkliche Mann ungern und langsam ab, die Trennung von den ihm sehr am Herzen liegenden Seinen schwer empfindend. Um sich zu vergessen, stürzt er sich in Madrid in ein übertriebenes Arbeiten, Tags malend und Abends schreibend oder seine Entwürfe für den anderen Tag herrichtend. Denn förmliche Cartons für seine vielen Freskogemälde scheint er gar nicht gemacht zu haben, sondern nur Skizzen, was jedenfalls von einer ungewöhnlichen Bravour zeugt. Er malte dießmal unter

anderen eine Apotheose Trajans und einen Tempel des Ruhms, dann eine „erzürnte Zeit, das Vergnügen entführend“. Allegorien wie sie dem Zeitgeschmack und den Bestellern, die weder gerührt noch erschüttert, sondern nur vergnügt sein wollten, entsprachen.

Drei Jahre vergiengen ihm so in fieberhafter Anstrengung, richteten ihn aber auch derart zu Grunde, daß ihn der König zuletzt, um ihn zu retten, selber wieder nach Italien zurückschickte und ihm seinen vollen Gehalt ließ. Ebenso gab er ihm noch eine Menge von Bestellungen mit auf den Weg und ernannte ihn zum Direktor der spanischen Akademie in Rom. — Mitten im Winter von Madrid abreisend, kam er im Frühjahr 1775 noch ganz erschöpft nach Rom zurück, doch nur um bald von Neuem die grenzenloseste Schaffenslust zu entfalten.

Leider war diese ungeheure Anspannung zu groß, als daß ihr sein Körper hätte lange widerstehen können. Um so mehr als er sich keineswegs auf die Malerei beschränkte, sondern in hohem Grade gesellig und in Anspruch genommen war, sowohl durch den beständigen Verkehr mit den unzähligen hohen Personen, die ihm ihre Gunst geschenkt, dem Fremdenstrom, der sich Jahr aus Jahr ein unaufhörlich neugierig durch Rom wälzt, als durch den Umgang mit den gelehrten Freunden und die große Liebhaberei für Musik, die er selbst ebenso mit Virtuosität trieb, als er sich eine für jene Zeit selten gelehrte Bildung aneignete.

So sprach er außer seiner Muttersprache noch Italienisch, Französisch, Spanisch mit Auszeichnung, verstund wenigstens vollkommen Englisch und Latein. Wir treffen denn auch jene ganze Unersättlichkeit und Zähigkeit bei ihm, die

ein so charakteristischer Zug des Talentes ist. Aber selbst eine riesige Natur wäre der ewigen Aufregung nicht gewachsen gewesen, die allein schon aus dem beständigen Wechsel des Aufenthaltes, des Klimas und der Lebensart unvermeidlich und vielleicht noch mehr daraus entstand, daß er, doktrinär wie er es war, Forderungen an sich stellte, denen die eigentliche Natur seines Talentes nicht gewachsen war. Darum ward ihm die Aufrechterhaltung seiner glänzenden Stellung und seines Rufes immer schwerer, wie so vielen Akademiedirektoren nach ihm. Dazu kam dann noch viel häuslicher Verdruß durch beständige Familienstreitigkeiten, erst mit dem Vater, dann nach seinem Tode mit der Stiefmutter, — unaufhörliche Reibungen der Rivalen mit dem glücklichen „Ausländer" nicht zu vergessen.

Man begreift diese Anfeindungen zahlreicher Neider um so eher, als der mit Königen beständig verkehrende Mann auch selber wie ein Fürst zu reisen und zu leben pflegte. Wird doch berichtet, daß er in den letzten 25 Jahren seines Lebens, seine großen Pensionen ungerechnet, blos durch seine Arbeiten durchschnittlich etwa 25,000 Gulden per Jahr einnahm, was nach dem damaligen Geldwerthe mindestens einem Jahreseinkommen von 100,000 Mark gleichkommt. Uebrigens ohne daß er, wohlthätig und freigebig wie er es war, viel hinterlassen hätte. Besonders kostete ihn seine Liebhaberei für Antiken und Abgüsse sehr viel, der wir ja auch das herrliche, seinen Namen tragende Museum in Dresden verdanken, das er gesammelt.

Noch nicht lange von Madrid zurück, hatte Mengs das Unglück, seine Frau zu verlieren, die ihn im Laufe ihrer langen und wie es scheint trotz des Ausleihens sehr glücklichen

Ehe, mit nicht weniger als zwanzig Kindern beschenkte. Ihr Tod erschütterte den durch das übermäßige Arbeiten ohnehin sehr reizbar und aufgeregt gewordenen Mann so tief, daß er sich einem wahren Exceß von Schmerz überließ und sich von da an nicht mehr erholte. Wohl um sich zu vergessen, arbeitete er aber unaufhörlich fort, zumeist an jener Verkündigung, die sein Schwanengesang werden sollte, und jetzt das beste unter seinen Werken im Wiener Belvedere ist. Den Einfluß seines geliebten Correggio nirgends verläugnend, zeigt sie doch auch starke Einwirkungen des Murillo, vor Allem aber viel süße, kindliche Lieblichkeit, in zahlreichen die Maria, wie den von der Höhe herabsehenden Gott Vater fröhlich umflatternden Putten. Auch die Madonna selber und der Engel sind beide gut erfunden, in der Ausführung aber lassen sie etwas von der Leblosigkeit sehen, die so oft den antikisirenden Richtungen anklebt. Der Gott Vater erscheint großartig und edel ohne die herkömmliche Grandezza, sondern mehr wie ein liebender Papa aufgefaßt. Das ganze Bild ist überaus achtbar, vortrefflich gezeichnet und gut verstanden. Anklänge an Correggio zeigen sich besonders in der geschickten Behandlung des Lichts und der grüngrauen Halbtöne. Ohne Zweifel ist es nächst der Himmelfahrt sein bedeutendstes religiöses Gemälde, wie es denn auch keineswegs Nachlassen der künstlerischen Kraft, wenn auch wiederum wenig spezifische Eigenthümlichkeit zeigt.

Nachdem er fast bis zum letzten Augenblicke an dem Bilde gearbeitet, raffte ihn am 29. Januar 1779 der Tod hinweg, ehe es ganz vollendet war.

Sein Verlust ward in ganz Europa als ein Unglück empfunden und betrauert, wie er denn in der That einer der bedeutendsten Maler seiner Zeit wie einer der vornehmsten

Begründer unserer modern deutschen Malerei genannt werden muß. Denn seine Wirkung kann eine geradezu unermeßliche genannt werden und beschränkte sich keineswegs auf die deutsche Kunst allein, welche von da an die von ihm zuerst wieder zum Leben erweckte künstlerische Sprache und Methode während eines halben Jahrhunderts fast völlig beherrscht, die man an allen Akademien lehrte, die alles durchdrang, was von malerischer Technik und Kunstübung bei uns die Wuth der Revolution noch halbwegs überdauerte und die daher auch bald der akademische Styl par excellence genannt ward. Immerhin war ihr Gewinn ein mächtiger Fortschritt zur Natur gegen das bis zum gespensterhaften manierirt gewordene Rococo.

Darum hatte denn auch der im höchsten Grade anregende, ja begeisternde Mann eine große Zahl Schüler aus allen Nationen während seines Lebens gehabt, unter denen ich von seinen früheren nur Casanova, Maron, Guibal, Ratti, Knoller, Ign. und Chr. Unterberger aufführe, die zum Theil sehr bedeutende Techniker waren. Entfernter von ihm berührt sind Angelica Kauffmann, J. H. Füßli u. A. — In zweiter Linie hat er dann auf den Dänen Abilgaard, auf Füger und Caucig in Wien, Bergler, Schöpf in Prag, Hartmann und Mathäi in Dresden, Hetsch in Stuttgart, Nahl in Kassel, Direktor J. P. Langer in Düsseldorf und München, so wie den sogenannten Teufelsmüller gewirkt, welche Alle obwohl nicht seine direkten Schüler, doch die von ihm zuerst eingeführten Stylprinzipien sich noch entschiedener aneigneten, als diese. — Ebenso hat David neben ihm und unter seinem Einfluß in Rom die ersten Eindrücke empfangen, ist zu jener antikisirenden Richtung gekommen, die ihn dann lebenslang bestimmte. Setzte er auch bald sein affektirtes Römerthum

an die Stelle von Mengs Griechenthum, so ist es ihm doch nicht gelungen, diesen an ächtem Kunstgehalt in seinen Werken zu überbieten; was sie an Kraft voraus haben, um das bleiben sie an Liebenswürdigkeit und malerischem Talent entschieden zurück.

So viel steht fest, daß fast Alles, was sich von technischer Tradition noch in unsere Zeit hinübergerettet hat, in Deutschland auf seinen Einfluß zurückzuführen ist.

Unstreitig kommt davon nur ein Theil auf die eigenen Werke, viel mehr offenbar auf seine große persönliche Einwirkung. Kaum weniger thaten seine meist vielgelesenen Schriften. Obwohl im spekulativen Theil unklar und verschwommen, erklären sie ihre Popularität doch durch die Schärfe der Beobachtung und das Zutreffende vieler Bemerkungen bei allem Positiven. Vergessen wie sie es sind, muß ich bekennen, daß ich sie selber auch jetzt erst recht gelesen habe und erstaunt bin über die verhältnißmäßig große Zahl von scharfsinnigen Beobachtungen und fruchtbaren Axiomen, die sich darin finden. Gerade diese aber sind deßhalb auch zu gutem Theil nach und nach ins gemeinsame Wissen fast aller Nationen übergegangen, wie sie in alle Sprachen übersetzt wurden.

Mengs selber war mit den meisten Kunstschriftstellern, speziell mit Vasari und Reynolds sehr unzufrieden und rügte namentlich den Leichtsinn des Ersteren. Wie er, gallig und leidenschaftlich von Natur in seinem Urtheile über Kunstwerke und Menschen oft etwas Scharfes, eine Offenheit hatte, die an Härte streifte und verletzte, was er dann bei seiner sonstigen Herzensgüte immer später wieder auszugleichen suchte. Aber seine außerordentliche, ächt deutsche Wahrhaftigkeit ward nur durch die Reinheit seiner Gesinnung übertroffen, reizbar

und nervös im höchsten Grade, hatte er doch keine andere Leidenschaft als die Kunst. Die persönliche Achtung und Liebe, die er dieses edeln Charakters halber genoß, zeigten sich denn auch in einem wahren Wetteifer von Wohlthaten, die sich bei seinem Tode über seine Familie ergoß. Der König von Spanien stattete die fünf Töchter aus und gab den beiden Söhnen Pensionen, die aber auch von einer Menge anderer Potentaten, der Kaiserin Katharina, den Königen von Polen und Neapel, dem Papst rc. ebensoviel Beweise des Wohlwollens empfiengen, als man sich um die überbliebenen Werke des Vaters riß.

Diesen in einer künstlerisch fein gebildeten Zeit so weit gehenden Enthusiasmus nun ohne Weiteres für unmotivirt erklären, lediglich auf eine fascinirende Persönlichkeit zurückführen zu wollen, wie man oft gethan, ist ganz ungerechtfertigt. Allerdings hat des Künstlers Aufenthalt in aller Herren Ländern, seine cosmopolitische Bildung nicht minder als die Leidenschaft für die Antike in seinen Historienbildern fast immer das Individuelle und damit das wahrhaft Anziehende der Empfindung beeinträchtigt. Sehen wir die Werke Rafael's oder Tizian's, so sehen wir ihre Zeit, ihre Umgebung und deren Anschauungsweise mit einer Schärfe abgespiegelt, die ihnen allein schon ein ewiges Interesse sichern würde. Wir lernen die herrlichen römischen Frauen, wie die klugen venetianischen Männer, die Sitten und Ideale jener Zeit nicht minder genau kennen, als die eigene Anschauung des Künstlers. In Michel Angelo und Correggio begegnet uns eine gewaltig erhabene, oder hinreißend liebenswürdige Subjektivität, bei Allen mit einem unendlichen Reize hoher künstlerischer Vollendung gepaart. Mengs' Werken fehlt nun zwar, wie wir gesehen, dieser keineswegs, um so mehr aber der nationale

Charakter und die Wucht der Subjektivität, wie sie selbst ein David besitzt. Auch sie sind, wie die seiner Nachfolger, weit mehr aus einer Nachahmung anderer Kunstwerke, als aus der unmittelbaren Betrachtung des Lebens hervorgegangen. An ihnen fällt überdieß jener schon berührte Mangel eines eigenthümlichen idealen Gehaltes auf, der denen des Cornelius, Overbek oder Führich eine Bedeutung giebt, die sie allerdings über die des Mengs hebt, trotzdem daß sie an technischem Können tief unter ihm stehen. Deßhalb befriedigt uns Mengs auch in den Portraiten am meisten, weil wir hier sofort den feinen Menschenkenner herausfühlen. Unvergänglichen Werth haben neben diesen herrlichen Bildnissen jedenfalls auch die Fresken. Letztere weil sie uns eine überraschend neue und gegen die unmittelbar vorher herrschende, einen mächtigen Fortschritt zu größerer Reinheit und Gesundheit zeigende künstlerische Sprache offenbaren, die in den Bildnissen selbst des individuellen Charakters durchaus nicht entbehrt.

Allerdings war Mengs ein Eklektiker, aber wenn wir, die Classifikationen so lieben, ihn damit abzuthun pflegen, so sollten wir uns doch erinnern, daß ein guter Theil unsrer heutigen Kunstwerke, vorab die Architektur, über den Eklektizismus auch noch nicht hinausgekommen ist.

Betrachten wir endlich die hohe Stellung, die sich Mengs erobert, die Verehrung und Freundschaft, deren er von den hervorragendsten Männern, an allen Höfen gewürdigt wurde, so müssen wir leider sagen, daß unsere deutschen geselligen Sitten sich auch heute nach einem Jahrhundert nur sehr selten bis zu jener Achtung vor dem Talent aufgeschwungen haben, die er dem seinigen in Rom wie anderwärts zu erringen verstanden hat.

XXI.

Asmus Carstens.

Es war unstreitig ein schweres Unglück für die deutsche Kunst, daß so bald nach dem Tode dessen, der ihr zuerst eine neue Sprache gegeben, der den Bruch mit der Vergangenheit vollzogen hatte, durch die unaufhörlichen Kriege im Gefolge der französischen Revolution und dann die furchtbare Armuth und Erschöpfung, welche sie zurückließen, die gewonnenen Errungenschaften wieder zum größten Theil verkümmert wurden. Für ein volles Menschenalter machte sie ja fast aller artistischen Thätigkeit in Deutschland überhaupt ein Ende. Es wuchs unter diesen Einflüssen ein Geschlecht herauf, das von bildender Kunst nichts mehr wußte, weder Interesse noch Mittel für sie hatte. Ist zur Erzeugung klassischer Werke jene gewisse künstlerische Bildung der Nation unerläßlich, die jene nur als die höchste Spitze der gesammten Produktion erscheinen läßt, so daß gewissermaßen das ganze Volk an ihnen mitarbeitet, daß selbst alle Geräthe des täglichen Lebens durch eine künstlerische Form geadelt werden, so fehlte bei uns diese Vorbedingung, die selbst noch zu Mengs'

Zeiten halbwegs existirte, seit Anfang des neuen Jahrhunderts durchaus. Ohne solchen Rückfall in eine ganz barbarische Rohheit des Geschmacks wäre es nie möglich gewesen, daß Schulen wie die Cornelianische jemals solcher Unfertigkeit und Mangelhaftigkeit hätten verfallen und dennoch einen so großen Einfluß erlangen können, als sie ihn wirklich besaßen, ohne die Nothwendigkeit zu fühlen, sich selber besser zu bilden.

Ehe wir indessen zu dieser Periode übergehen, wäre einiger Spuren nationaler Kunstübung zu gedenken, die sich noch vor der großen Sündfluth in Deutschland selber theils erhalten hatten, theils neu erstanden.

Wer Gelegenheit hatte im Laufe eines langen Lebens und beim Aufenthalt in großen Kunstcentren wie Paris, Rom, München oder Berlin das Auftauchen und Verschwinden unzähliger Talente zu beobachten, der wird am Ende zur Ueberzeugung kommen, daß die Natur künstlerische Fähigkeiten in verschwenderischer Fülle hervorbringt, daß es ihr aber nur äußerst selten gelingt, Geist und Charakter mit schöpferischer Kraft in einem Individuum so zu mischen und daneben seine äußeren Verhältnisse so zu gestalten, daß ihr Inhaber sich im Kampfe des Lebens nicht nur zu behaupten, sondern auch seine Fähigkeiten voll zu entwickeln und zur Geltung zu bringen vermag. Deßhalb sieht man beständig solche Talente auftauchen, welche zuerst die größten Erwartungen erregen und die dann doch früher oder später, oft an denselben Charaktereigenschaften zu Grunde gehen, die ihnen anfangs eine große Bedeutung zu geben schienen, sie aber schließlich in unlöslichen Widerspruch mit ihrer Zeit oder Umgebung setzen sollten. Denn braucht es um eine neue Richtung einzuschlagen ein großes Maß von Unbeugsamkeit und Festigkeit, von stolzem Selbst-

vertrauen und einer gewissen Einseitigkeit des Charakters, so erfordert es, um sie durchzusetzen, neben der Tapferkeit im Ausharren nicht minder große Biegsamkeit und Vielseitigkeit, das geradeste Gegentheil eines selbstgenügsamen Wesens, die größte und feinste Empfänglichkeit für alle Eindrücke des äußeren Lebens. Weil so widersprechende Eigenschaften sich nur äußerst selten zusammenfinden, so ist die Welt voll von Talenten, welche anfangs große Erwartungen erregten, ohne sie später zu erfüllen.

Das berühmteste Beispiel dieser Art ist der kurz nach Mengs' Tode auftauchende, in so scharfem Contrast zu ihm stehende, gleich Klopstock heute sehr wenig genossene, aber wohl eben deßhalb oft ganz unmäßig überschätzte Asmus Carstens. Für unser Kunstleben hat derselbe eine sehr verhängnißvolle Bedeutung, — nicht als der erste, welcher mit den Traditionen des Zopfes vollständig bricht, was keineswegs wahr ist, da Mengs den Bruch vor ihm schon begonnen, sondern als der erste, der jene unselige Halbheit in unsere Kunst einführt, welche ihr von nun an ein halbes Jahrhundert lang anhängen, sie um einen großen Theil des von Mengs bereits Errungenen wieder bringen sollte. Nicht minder um die volle Wirkung einer Reihe ihm folgender glänzender Talente: jene trostlose Theorie, daß in der Kunst Gedanke und Auffassung alles, die Technik, die Formvollendung nichts oder doch nur etwas untergeordnetes sei, daß man ein großer Maler sein könne, ohne je erträglich gemalt oder auch nur die Form in der Zeichnung vollendet durchgebildet zu haben! Dieses neuen Glaubens Prophet gewesen zu sein, ist eigentlich die Hauptbedeutung des eigensinnigen Schleswigers in unserer Kunstgeschichte, da er begreiflich niemals viel Einfluß

auf den Geschmack der Nation selber gewinnen konnte, der seine ganze Geistesrichtung völlig fern steht.

Als der Sohn eines Müllers in St. Jürgen bei Schleswig am 10. März 1754 geboren, hatte Carstens früh seinen Vater verloren. Die Mutter, eine verhältnißmäßig für ihren Stand sehr gebildete und phantasievolle, künstlerisch begabte Frau, schickte ihn an die Schule nach Schleswig, wo er aber nicht viel, am allerwenigsten Latein und Griechisch lernt, dafür aber seine Nebenstunden vorzüglich im Dom, im Anschauen der dort befindlichen Werke des Ovens, eines Rembrandtschülers, zubringt und sich vor ihnen innerlich zum Maler bestimmt. Merkwürdigerweise scheint ihm der viel bedeutendere Altar Hans Brüggemann's gar keinen Eindruck gemacht zu haben. Bald bringt er es denn auch dazu, daß ihn die Mutter nach Cassel zum „Rath" Tischbein in die Lehre schicken will. Die Unterhandlungen zerschlagen sich aber, vorzüglich darum, weil der Junge sich durchaus nicht dazu herbeilassen will, dem Herrn Rath unter anderen Lehrjungendiensten auch den zu leisten, daß er als Lakai hinten auf's Trittbrett steigt, wenn der Herr Rath ausfährt. Dieser Zug stolzer Unabhängigkeit wäre unstreitig geeignet für ihn einzunehmen, obwohl ein Rauch die Lakaienlivrée jahrelang wenn auch ungeduldig genug und nur aus Pflichtgefühl trug. Jetzt aber stirbt ihm auch die Mutter weg und der sechzehnjährige wird von den Vormündern, die nichts von Kunst wissen wollen, zum Lehrling bei einem Ekenföhrder Weinhändler gemacht. Dort verbrachte er die Nächte wie Sonntage mit Zeichnen und setzte es nach fünf qualvollen Jahren endlich durch, daß man ihn 1776 nach Kopenhagen an die Akademie ziehen ließ, die damals von Mengs' sehr geschicktem Schüler Abilgaard geleitet

ward. Aber auch hier zeigt sich alsbald der über alles erlaubte Maaß eigensinnige Charakter darin, daß er sich nicht dazu bequemt, die nothwendigen Zeichnungsstudien nach Gips und nach dem lebenden Modell zu machen, sondern absolut seinen eigenen Weg gehen will und sich damit begnügt, die ihn entzückenden antiken Statuen anzusehen, um sie dann zu Hause aus dem Gedächtniß nachzuzeichnen. Das wäre nun wiederum ganz vortrefflich gewesen als Ergänzung des exakten Studiums und zur Schärfung des Formgedächtnisses, allein aber konnte es ihn nur zu jener Unfähigkeit führen, irgend etwas durchzubilden und zu vollenden, die nachher der Fluch seines Lebens ward.

Verschmähte er so hartnäckig den akademischen Unterricht und begnügte sich mit dem Studium der Anatomie, so gefielen ihm auch die Kunstwerke der Gemäldegallerie nicht und nur die antiken Skulpturen entsprachen ihm ganz. Vor ihnen saß er betrachtend und studirend halbe Tage lang und bildete sich an ihnen jenen Sinn für das Edle und die einfache Größe der Form aus, der ihn später zum Haupt der antikisirenden Schule machte. Offenbar war er auch weit mehr zum Bildhauer als zum Maler geschaffen, da ihn immer nur die Form und nie die Farbe an den Kunstwerken interessirte. Ebenso trifft man wenig Spur, daß ihn jemals das im Leben beobachtete angeregt hätte, es künstlerisch zu gestalten. Denn selbst das Portraitiren, von dem er nun lange Zeit lebt, erfüllt ihn nur mit Unlust. Klassische Gemälde vollends, um an ihnen die Prinzipien des Colorits zu studieren, hat er nie copiren mögen. Angeblich um seine Originalität nicht zu verlieren, — eine Schrulle, die dann noch die ganze Cornelianische Schule beherrschte und höchst verderblich wirkte, aber

um so inkonsequenter war, wenn man doch fortwährend die Antike und Rafael nicht nur studirte, sondern auch nachahmte. Seine ersten jetzt entstehenden Compositionen unterscheiden sich darum kaum anders von den späteren, als daß man mehr Antike und weniger Rafael an denselben sieht. Da Carstens aber ein ächtes Talent, eine unläugbare ideale Hoheit des Geistes besaß, so erregten seine Arbeiten dennoch Aufmerksamkeit, und er hätte offenbar Förderung im Ueberfluß gefunden, wenn er auch nur halbwegs sein störrisches Wesen hätte überwinden können. Statt dessen aber überwirft er sich voll Selbstüberschätzung alsbald mit Abilgaard, von dem er alles das lernen konnte, was ihm am meisten fehlte, und kurz darauf mit der gesammten Akademie, weil sie einen Preis nach Rom seiner Meinung nach parteiisch ertheilt und den übergangen hatte, den er für den Würdigsten hielt. Ja er beharrt in seinem Trotz, als man ihn ein Jahr später in Anbetracht seines Talentes doch zur Concurrenz um den römischen Preis beiziehen will, den er auch voraussichtlich erhalten und damit die Möglichkeit gewonnen hätte, sechs Jahre in Rom sorgenfrei seiner Ausbildung zu leben. Obwohl er nun später diesen Eigensinn selbst verurtheilte, so hat er doch auch bei anderen Gelegenheiten immer wieder denselben Fehler gezeigt, der ihn um die volle Entwicklung seines Talentes und sein Vaterland um einen großen Künstler brachte.

Statt dessen machte er sich jetzt mit ganz unzureichenden Mitteln und ohne alle Kenntniß der Sprache mit seinem Bruder und einem anderen Künstler auf den Weg nach Italien. Klein und häßlich von Gestalt, jeder Weltläufigkeit entbehrend, unpraktisch und ganz ungeschickt sein Fortkommen zu finden, gelangt er nur bis Mantua und studirt dort

wenigstens Giulio Romano vier Wochen lang mit Entzücken, dann, überall von den Italienern geprellt, geht ihm das Geld aus und er muß über Mailand, wo er wenigstens noch Leonardo's Abendmahl sieht, zu Fuße zurückkehren, in seiner Hülflosigkeit ein unsäglich klägliches Schauspiel deutschen Elends von einem Ende bis zum andern bietend. Er bleibt nun fünf Jahre lang in erbärmlichen Verhältnissen vom Portraitmalen lebend in Lübeck, wo er seinen späteren Biographen Fernow kennen lernte und sich statt der künstlerischen eine große literarische Bildung aneignete. Endlich am Bürgermeister Overbeck, dem Vater des Malers, einen Beschützer findend und durch ihn einem reichen Mann empfohlen, kam er durch dessen thätige Hülfe 1788 nach Berlin. Aber auch da verbringt er ein paar Jahre im größten Elend, vollkommen ungeeignet sich in der Welt Platz zu machen wie er es war, und das Portraitzeichnen als Hülfsmittel nichts destoweniger verschmähend. Er lebte jetzt vielmehr vom Illustriren für Almanache u. dgl. Endlich fesselt er durch ein paar Bilder die Aufmerksamkeit des Ministers von Heinitz, Curators der Akademie, durch dessen Vermittlung er denn auch zum Lehrer an derselben ernannt wird. Aber selbst bei dieser Anstellung gelingt es ihm alsbald durch seine Querköpfigkeit sich seine sämmtlichen Collegen mit Ausnahme des gutmüthigen Chodowiecki ganz unnöthig zu Feinden zu machen. Heinitz, der sich überhaupt durchaus edel gegen ihn benahm, verschaffte ihm jetzt nacheinander die Aufträge, erst einen Saal im Hause des Marschalls Dorville, wo er selber wohnte, auszumalen, dann gar einen im königlichen Schlosse. Für die neun Hauptfelder des ersteren wählte er, ganz bezeichnend für sein unsäglich ungeschicktes Wesen, die Darstellung des Comus als

des Gottes des Lebensgenusses in neun verschiedenen Momenten. Also neunmal dieselbe an sich schon ganz uninteressante Figur. Auch die übrigen Felder verzierte er nur mit Einzelfiguren. Da sie von ihm, der ohnehin nichts von Colorit verstund, überdieß nur mit Leimfarben gemalt sind, so ist es kein allzugroßes Wunder, daß sie erst vor einigen Jahren bei einem Umbau des Hauses für den Prinzen August von Württemberg auf dessen Geheiß ohne weiters mit Tapeten überklebt wurden, da weder er noch sonst Jemand ahnte — und wohl auch ahnen konnte, daß sie von einem berühmten Künstler herrührten. Weit besser sind die erhaltenen Arbeiten im königlichen Schloß, die theilweise sogar zu seinen schönsten Kompositionen gehören. Es sind Grisaillen an der Decke und er zeigt hier ein auffallendes Eindringen in den Geist der Antike wie einen schönen rythmischen Sinn. Aber freilich muß man auch hier sagen, daß es, wenn unläugbar viel für jene Zeit, doch immer Nachahmungen sind, die ohne viel bessere Vorbilder nie entstanden wären, eine überdieß sehr unvollkommene Kunst aus zweiter Hand, die ihre Motive nirgends aus der Betrachtung des Lebens selber nahm und daher auch niemals eine Wirkung auf die Nation äußern, ihr das Herz bewegen konnte. — Wenn man, wie die neueren Kunsthistoriker, Mengs als einen Eklektiker kurzweg abthut, so gilt dasselbe doch ganz genau auch für Carstens, nur daß dieser, wenn auch von Haus aus phantasiereicher, viel weniger gelernt hatte. Nimmt man aber bei beider Arbeiten all das weg, was der Antike, Rafael und Michel Angelo gehört, so bleibt bei ihm fast nichts, bei Mengs aber noch sehr viel, ja vielleicht gerade das Vortrefflichste übrig. Die Wirkung des Mengs ist dem entsprechend denn auch unendlich größer gewesen.

Wie wenig Carstens im Stande war dem umgebenden Leben etwas abzugewinnen, was doch von Phidias an bis auf Cornelius alle großen Künstler gethan haben, alle die, welche ihrer Nation wirklich etwas geworden sind, und was gleichzeitig mit ihm Chodowiecki, Schadow und Rauch ganz vortrefflich verstunden, das zeigte er durch eine Komposition der Schlacht von Roßbach die einfach ungenießbar ist. Dafür modellirt er jetzt mehreres mit entschiedenerem Talent, so unter Anderem den Entwurf zu einem Denkmal Friedrich des Großen, das indeß ebensowenig Beifall zu erringen vermochte und nicht zur Ausführung kam.

Hatte Carstens den Aufenthalt in Berlin immer nur als eine Etappe auf dem Weg nach Rom betrachtet, so gelang es ihm endlich durch Heinitz überaus wohlwollende Vermittlung ein Stipendium dafür zu erhalten und so machte er sich denn im Juni 1792 dahin auf den Weg.

In Dresden, wo er zuerst Mengs Werke sieht, urtheilt er sehr hart über denselben, da er nichts weniger als frei von Eifersucht war, wie sich schon bei Abilgaard gezeigt. In der dortigen Gallerie scheint ihm nur Correggio einen großen Eindruck gemacht zu haben. Dagegen empfindet er die lebhafteste Sympathie für Dürer in Nürnberg und erklärt ihn für den größten Künstler unter den Neueren neben Rafael und Michel Angelo. Offenbar weil ihm die Aehnlichkeit mit dem eigenen tragischen Geschick Antheil einflößte. Uebrigens scheint er dort Adam Krafts Grablegung an der Sebalduskirche dem Dürer zugeschrieben zu haben. — In Basel imponirt ihm Holbein gewaltig, wie in Mailand Filarete's Ospedale grande. Daß ihn dann Michel Angelo in Florenz entzückte, ist so begreiflich als daß er die älteren Florentiner dessen Schule weit vorzieht.

Warum er aber nicht sieht, wie diese Künstler fast alles, was schön bei ihnen ist, dem sie umgebenden nationalen Leben entlehnten? Dort zeichnet er auch in Folge eines Streites mit einem von der französischen Kunst bezauberten deutschen Kollegen die Komposition des Kampfes der Centauren mit den Lapithen auf, die allerdings seinem guten Gedächtniß ein glänzendes Zeugniß ausstellt.

Was er, in Rom angekommen, über die Ausstellung auf der französischen Akademie sagt, ist dagegen theilweise so schlagend und theilweise so charakteristisch für ihn, daß wir es gleich ganz hersetzen wollen, da die Denkungsart des Mannes nicht vortheilhafter darzustellen wäre und vieles noch heute ganz ebenso gut paßt:

„Gedankenlosere Malereien sind mir noch nicht vorge„kommen. Es scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu sein, „daß die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da an„hebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört; daß sie es mit „der anschaulichen Darstellung von Begriffen zu thun hat, „daß sie nur Unterhaltung für Vernünftige und nicht für „Thoren ist. Alles mechanische der Kunst verstehen diese „Männer sehr gut, und es scheint, als ständen sie in der „Meinung, daß der Künstler darinnen bestehe. Alle Neben„sachen sind oft sehr schön, die Hauptsache aber schlecht. Ein „hingeworfener Helm, Pantoffel, ein Fetzen Gewand, der über „einen Stuhl hängt, ist oft so schön, ja zum Angreifen natür„lich, daß man wünschen sollte, der Künstler möchte nie etwas „Anderes machen. Die alten wahrhaftig großen Maler wandten „allen Fleiß auf die Hauptsache und behandelten die Neben„sachen so, daß sie ersterer nicht schadeten; bei den jetzigen ist „es umgekehrt!“

Vortrefflich ist auch, wenn er von Michel Angelo und Rafael sagt: Jener sei ein strenger Lehrmeister, der ihn bei jeder Lektion mit der Nase auf die Grammatik stoße; dieser ein freundlicher Mentor, der ihn unaufhörlich auf die Natur hinweise und ihm zeige, wie er sie studieren solle. In der Folge blieb ihm auch daher Rafael der liebere von beiden, übrigens ohne daß er sein Rezept je befolgt hätte, wenigstens ist davon weit weniger als von unmittelbarer Nachahmung zu sehen.

Auch er ärgerte sich über die Roheit und den Mangel an geistiger Bildung, das Handwerksburschenthum der meisten dortigen deutschen Künstler, leider würde er es jetzt in Deutschland selber noch verbreiteter treffen. Er fand an den Arbeiten aller keine Spur, daß sie Rafael's und Michel Angelo's Werke, die ihnen so nahe vor den Augen standen, auch nur gesehen, geschweige studirt hätten. Natürlich vermehrte er durch das unumwundene Aussprechen solcher, überdieß denn doch nicht immer gerechten Urtheile seine Beliebtheit keineswegs. Er selber sucht nunmehr zu beweisen, daß er es besser mache, durch Wiederholung und Aenderung der schon in Berlin entworfenen Komposition: „Besuch des Jason bei Chiron". Man kann nicht sagen, daß sie dadurch sehr gewonnen hätte, im Gegentheil ward manches in der Anordnung schlechter, dagegen soll sich, wie Fernow versichert, ein großer Fortschritt in der Ausführung zeigen, den ich freilich nicht beurtheilen kann, da mir die Originale jetzt nicht vorliegen. — Man wird daran zweifeln dürfen, da er auch hier viel zu eigensinnig war jemals Modell zu benützen oder Studien für einzelne Theile zu zeichnen, was doch seine klassischen Vorbilder mit größter Gewissenhaftigkeit thaten, obwohl sie einen ganz anderen Schulsack mit sich herumtrugen als er. Daß es ihm so trotz seines

unbestreitbar großen Talentes unmöglich ward sich jemals von seinen Fehlern zu befreien und seine Malerei daher ein Torso bleiben mußte, leuchtet ein. Noch schlimmer war der Kosmopolitismus, mit dem er glaubte, nachdem die Kunst für die ganze Menschheit da sei, so müßte nothwendig auch Rom, wo die meisten ihrer Werke zu finden, der Ort sein, wo man am besten produziren könne, — eine Meinung, die durch die Erfahrung aller Zeiten so gründlich widerlegt worden ist, daß Rom im Gegentheil unzählige Künstler verbraucht, aber fast nie selber welche von Bedeutung erzeugt, selten auch nur gebildet hat, eben weil es eine kosmopolitische Stadt ist.

Als Carstens, eigensinnig und unpraktisch wie früher, nach zwei Jahren noch immer nichts von seinen Arbeiten nach Berlin gesandt hatte, verlängerte ihm der Minister zwar seine Pension noch auf ein Jahr, wozu er gar nicht verpflichtet war, aber doch nur unter der Bedingung, daß er jetzt endlich einmal etwas schicke. Carstens antwortet, daß er erst eine Ausstellung in Rom veranstalten wolle, um das Urtheil der dortigen Kunstkenner herauszufordern. Der Minister ging auch darauf ein, vorausgesetzt, daß er sie dann in Berlin wiederhole. Statt des einen oder anderen geht aber Carstens jetzt nach Neapel und bewundert einen Ausbruch des Vesuv. Im Herbst kam dann Fernow, sein späterer Biograph, dessen und Riegel's Mittheilungen ich das Material zu dieser Skizze entnehme, und blieb dann in beständigem Umgange bei ihm in Rom. Carstens aber hatte seine Ausstellung auf das Frühjahr 1795 verlegt und den Minister vorher abermals um Verlängerung der Pension gebeten. Dabei aber sprach er gleichzeitig über die Akademie in Berlin so harte Urtheile us, daß er sich den ihm bisher so wohlgesinnten Mann

gänzlich entfremdete und eine sehr herbe Antwort von demselben hervorrief, in welcher ihm gesagt wurde, daß die Pension aufhören werde, es wäre denn, daß man über die einzusendenden Arbeiten in Berlin ein ebenso vortheilhaftes Urtheil fällen könnte als er. Tief beleidigt antwortete Carstens gar nicht, obwohl der Minister kaum viel anders handeln konnte. Ziemlich genau dasselbe Stück hat sich dreißig Jahre später mit Carstens Erben und Nachfolger Genelli wiederholt und leider mit demselben Grund.

Im Frühjahr 1795 eröffnete Carstens endlich seine Ausstellung und bewies mit derselben allerdings, daß er in Rom nicht gefeiert. Sie enthielt „die Ueberfahrt des Megapenthes“ und die „Parzen“, — Zeichnungen ganz im Geschmack des Michel Angelo, dann „Zeit und Raum“ nach Kant, jene Lösung einer Aufgabe, die Schiller so ärgerte, daß sie ihm eine seiner beißendsten Xenien eingab. Ferner das „Gastmahl des Plato“. Hier in dieser Komposition kann man bei der Vergleichung mit der gleichartigen so vortrefflichen Feuerbach's leicht sehen, was eine Kunst aus zweiter Hand und eine wirklich lebendige, nationale, einem erneuten Studium der Natur abgewonnene ist. Bleibt jene unglaubwürdig und gesucht, so ist diese überzeugend ganz und gar, erhebt und entzückt uns, während jene eher widerwärtig erscheint. Interessirt uns hier jeder Einzelne, so dort gar keiner, denn sie sind alle larvenhaft. Der „Parnaß“ und die „Helden im Zelt des Achill vor Troja“ schlossen sich an, letztere darum merkwürdig weil sie uns eigentlich eine Anzahl römischer Maler im Wirthshaus, als griechische Helden kostumirt zeigt. Man ist indeß beinahe froh, nur einmal etwas zu finden, was an wirkliches Leben erinnert. So auch der

Charon im Megapenthes, der offenbar Reminiszenzen an die Schleswiger Kahnführer entsprossen ist. „Die Argonauten", eine schon besprochene Zeichnung, waren auch da und „Achill, der den Priamus empfängt", eine der besten, so ächtes als edles Gefühl verrathende Komposition, nur daß Merkur mit Polyxena im Hintergrund recht sehr modern sind. „Die Geburt des Lichts" und „der vom Adler entführte Ganymed", ein junger Herkules, aber nicht das Urbild von Jünglingsanmuth, während jene wenigstens die einfache Großartigkeit zeigt, welche Carstens allerdings seinen Idealen abgesehen. „Sokrates im Korbe, mit dem Bauer Strepsiades philosophirend", ist dagegen wieder ganz barock. Sieht man diese Zeichnungen in Weimar oder bei Uxküll in Karlsruhe, wo sie fast alle zu finden, so wird man sagen müssen, daß sie eines großen Meisters oft durchaus würdig erscheinen, nur daß diese freilich nicht bei bloßen Entwürfen stehen blieben.

Der Erfolg dieser Ausstellung konnte, schon weil sie unbestreitbar eine neue, die antikisirende Richtung eröffnete, natürlich nur ein sehr bestrittener sein, bei aller Anerkennung von des Künstlers wirklichem Talent. Hatte sie Viele, wie den sogenannten Teufelsmüller, erst recht zum Widerspruch gereizt, so wurde wenigstens Wächter, der eben von Paris nach Rom gekommen war, dadurch bekehrt. Es kann denn auch gar keinem Zweifel unterliegen, daß Carstens jedenfalls mehr Verständniß alter Kunst und überhaupt ächtes Gefühl besaß, als sein Lehrer David.

Noch während dieser epochemachenden Exposition zeichnete Carstens seine unläugbar edelste Komposition „die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod", sammt der „Ne-

mesis". Letztere ist wohl die schönste Figur, die er überhaupt komponirt hat und Rafael's um so würdiger, als sie ihm allerdings auch mehr oder weniger entlehnt ist. Aber so zu leihen, dazu gehört schon etwas, überdieß hat jeder gemalte Mensch so gut seine Voreltern als die lebendigen. Fernow, dem Carstens überhaupt den größten Theil seines Rufes zu danken hat, schrieb eine höchlich lobende Anzeige in die Horen, in deren Folge sogar Heinitz noch einmal einen Versuch anstellte, ob denn mit ihm gar nichts zu machen wäre und ihn vor allem einlud, die Arbeiten nach Berlin zu schicken. Er sandte nunmehr endlich deren drei, freilich zugleich mit der Erklärung, daß er nie mehr nach Berlin zurückkehren wolle. Das war nun eine den ihm so wohlwollenden Minister aufs schwerste kompromittirende Wortbrüchigkeit, die freilich nur dessen Zorn erregen konnte, und die dadurch nicht besser wird, daß sie auch viele Andere schon begiengen.

Heinitz schrieb ihm also einen sehr gereizten Brief, Carstens antwortete voll Selbstgefühl auf seinen entrüsteten Vorhalt unter Anderem, daß er nicht Berlin, sondern der Welt angehöre und vor allem die Verpflichtung habe, sein Talent auszubilden, was er nur in Rom könne. Dieß war nicht nur eine Ueberhebung, sondern leider auch ein großer Irrthum. Eine kosmopolitische Kunst hat es niemals gegeben und wird es hoffentlich nie geben. Alle die Künstler, die wie Leonardo, Tizian, Rubens, Vandyk, Holbein, schon bei Lebzeiten in ganz oder halb Europa galten, hatten einen entschieden nationalen Charakter gehabt, verleugneten den Boden, dem sie entsprossen, keinen Augenblick in ihren Werken, wenn sie auch allerhand fremde Einflüsse erfuhren. Carstens zeigt dagegen keine Spur davon, selbst Mengs hat noch weit mehr

spezifisch deutsches. Man braucht nur seine Zeichnung zur Faust'schen Hexenküche, die jetzt ebenfalls entstund, mit den Cornelius'schen Faust-Compositionen zu vergleichen, um sich des Unterschieds wie der letzteren Ueberlegenheit alsbald bewußt zu werden.

Der unglückliche Mann hat jetzt noch eine Reihe Zeichnungen und Bilder gemacht in den nächsten zwei Jahren, unter denen die Darstellung des goldenen Zeitalters nach Hesiod die bedeutendste ist und viele Schönheiten enthält, obwohl die darauf dargestellten Menschen sich blos mit der Fortpflanzung der Gattung als einzigem Lebenszweck beschäftigen. Von der liebenswürdigen Naivität, mit der ein Tizian oder Giorgione diese Stoffe behandelten, ist da freilich keine Spur. Sicherlich ist Carstens überhaupt alles eher als naiv und naturwüchsig, im Gegentheil durchaus reflektirend; — und auch, daß die Frauen gar keine Rolle in seinem Leben spielen, zeigt wie seine Existenz von Haus aus eine kranke und mit dem Keim des Todes auf die Welt gekommen war, dem er schon am 25. Mai 1798 erlag.

Unstreitig ist auch er eines der unzähligen edlen Opfer, die der Mangel eines großen und würdigen nationalen Lebens uns gekostet hat. Denn ohne Zweifel würde er ein Jahrhundert später geboren einen ganz andern Platz in der deutschen Kunstgeschichte einzunehmen vermocht haben und schwerlich je auf solche Schrullen verfallen sein. Muß man sein Loos das unvermeidliche Ergebniß seiner Charakteranlage und der Zeit in die er fiel nennen und als ein wahrhaft tragisches beklagen, so hat er nichts destoweniger großentheils die Verantwortung, daß von da an ein großer Theil der deutschen Künstler es für ein Zeichen des Genies hielt, wenn man nicht

arbeitete und das Handwerk zu lernen suchte, sondern wenn sie, wie er, der von allem Anfang an, Natur und Kunst nur beim Spazierengehen studirte, vergaßen, daß die Götter vor alles Schöne den Schweiß gesetzt. In der That ist denn auch die Mischung seiner klassischen Vorbilder in Carstens' Werken unendlich viel weniger lebendig als bei Mengs, dazu fehlt ihnen die Naturwüchsigkeit, das eigentliche Lebensgefühl nicht minder als die künstlerische Beherrschung der Darstellungsmittel. Carstens ist, wie auch die meisten seiner Nachfolger, ein bloßes Formtalent, dem jeder positive Inhalt, sowohl der religiöse als der nationale, gleich sehr fehlt. Das einzige, was bei ihm von halbwegs Neuem zu finden, ist die Vorstellung eines angeblichen Naturzustandes, wie sie von Rousseau's hinreißender Beredsamkeit der Welt kurz zuvor vorgegaukelt worden war. Diese Grundvorstellung trägt er in Alles über, denkt sich nicht nur Götter und Heroen, sondern den Menschen überhaupt am liebsten so, wie er nie existirt hat, losgelöst von allen individuellen Bedingungen, in einem idealen Land und idealen Klima, etwa wie Milton den Adam in seinem verlornen Paradies schildert.

Sein geringer Erfolg hängt mit der Lückenhaftigkeit seiner Kunst aufs genaueste zusammen, er hat nur auf eine Anzahl Künstler gewirkt, an der Nation ist er vollkommen spurlos vorübergegangen und führt jetzt nur eine Scheinexistenz in den kunstgeschichtlichen Kompendien.

Es liegt in der Natur solcher, der Beobachtung des Lebens ganz abgewandter subjektiver Kunstrichtungen, die überdieß von allem sinnlichen Reiz der Farbe und des Lichtes, ja sogar der Modellirung abstrahiren, die Kunst auf eine Art Schattenexistenz reduziren möchten, daß sie schon um ihrer

unerträglichen Einförmigkeit willen niemals einen Boden gewinnen. Die ideale Welt, welche sie uns eröffnen, ist im Grunde gerade so entsetzlich langweilig als der Himmel in den Vorstellungen gewisser christlicher Maler. Welcher Unterschied zwischen Charakter und Formenfülle, der fröhlichen Sinnenlust, der Heiterkeit der antiken oder Renaissance-Kunst und diesem monotonen, melancholischen Pathos, ohne allen malerischen Reiz irgend einer Art außer den schönen Linien!

Dasselbe strenge Urtheil muß man noch in erhöhtem Grade über die beiden Schwaben, Wächter und Schick, fällen, denen man ebenfalls eine Bedeutung hat beilegen wollen, die sie weder hatten, noch verdienten. Wächter, der in seiner Jugend die David'sche Schule besuchte, hat es doch weder in ihr noch in der des Carstens jemals zu irgend einer Meisterschaft gebracht. Mit guten Vorsätzen aber ist auch die Hölle der Kunst gepflastert. Sein Hiob, das bedeutendste, was er geschaffen, zeigt dasselbe etwas manierirte Pathos, die gesuchte Einfachheit des Franzosen, nur steht sein Autor in allem Können, wie in dem männlichen Nerv, den David wirklich besitzt, tief unter ihm, zeichnet mittelmäßig, modellirt und colorirt gleich schwach. In all diesen Stücken blieb er hinter den Mengs'schen Nachfolgern weit zurück, ohne sie auch nur an großem Wollen so sehr zu übertreffen, denn er kommt nirgends über die Empfindung einer passiven, wenn auch edeln Trauer hinaus.

Etwas besser steht es mit Schick, der in der französischen Schule wenigstens ein guter Portraitmaler geworden war, wenn er gleich auch da die Lebenskraft und den Reiz eines Mathäi oder Graff noch lange nicht erreicht, ihm noch mehr

als Wächter der männliche Nerv fehlt. Gebildet und enthusiastisch nimmt er Verstand für Talent. Seine Briefe sind daher viel interessanter als seine Bilder. So zeigt gerade sein berühmter Apoll unter den Hirten einen auffallenden Mangel an schöpferischer Kraft. Es ist ein Produkt der Reflexion und einer schönen Einsicht, doch ohne rechtes Lebensgefühl. In der Hauptfigur entschieden fad und leer, in den Nebenpersonen süßlich und ohne jeden individuellen Zug, findet man wenig von jener naiven Liebenswürdigkeit, welche die ähnlichen Kompositionen der Venetianer haben. Die seinige ist gerade so schwächlich als die Farbe, es ist ein Kunstwerk, das wie sein beklagenswerther Autor an der Schwindsucht stirbt.

Im Grunde ist nichts lebendig von all den Werken dieser antikisirenden Schule, als die leicht begreifliche Abneigung vor der Gegenwart, ihrer Trübsal und Erbärmlichkeit, die sich ja noch weit in die Restaurationsperiode hineinzieht. Eine gesunde Kunst kann eben nur auf dem Boden eines gesunden nationalen Lebens erwachsen, und war daher zur Zeit der tiefsten Erniedrigung, des trostlosesten materiellen und geistigen Verfalls der Nation überhaupt nicht möglich. Der unheilbar kranke Punkt bei Carstens, wie dieser ganzen Richtung ist aber der, daß sie nicht nur kein solches Leben widerspiegeln, sondern auch sich kalt von der Nation und ihrem Unglück abwenden, statt jene zum Widerstand heranzuziehen, wie das Schiller's und Cornelius unsterbliches Verdienst ist. Sicherlich war auch Niemand ungeeigneter dem deutschen Volke wieder Selbstvertrauen und Freude an sich zu geben als diese antikisirende Kunstrichtung. Produktionen wie der Tell oder Hermann und Dorothea finden in unserer damaligen Malerei

nicht das entfernteste Echo. Was aber von Kenntniß des Handwerks und technischem Können noch übrig blieb, das haben, wie wir gesehen, gerade die Akademiker der Mengs-schen Schule und neben ihnen die eigentlichen Naturalisten in eine glücklichere Zeit hinübergerettet.

XXII.

Daniel Chodowiecki.

Wenn Ideal und Wirklichkeit innerhalb eines Culturvolkes in gar zu schreienden Widerspruch gerathen, sich vollkommen trennen, so leiden beide gleich sehr darunter. Wie dergleichen denn allemal schon selber das Symptom eines ganz ungesunden Zustandes des nationalen Lebens ist. Alle Völker, die eine ächte und mustergiltige, d. h. klassische Kunst erzeugten, idealisirten ihr eigenes Leben. Von den alten Egyptern und den Griechen an, bei denen Phidias die Panathenäen schildert, bis zu den Florentinern, den Venetianern, den Niederländern, ja bis zu den modernen Franzosen und Engländern herab, haben alle die Schilderung des Lebens und der Anschauungen des eigenen Volkes zum Hauptinhalt ihrer Kunst gemacht. Nur die antikisirende Schule von Mengs bis Carstens, Wächter, Schick und ihren Nachfolgern bei uns, sowie David's bei den Franzosen macht davon eine Ausnahme. Das Römerthum des letzteren mußte aber bald wieder, schon mit Marat's Tode, der Schilderung der Gegenwart Platz machen, denn eine gesunde Nation erträgt dergleichen Thorheiten ihrer

Künstler nur so lange, als sie selbst einen Abscheu vor ihren politischen oder sozialen Zuständen hat. Nur dann verlegt sie ihre ideale Welt in entfernte Zeiten, kehrt aber zu sich selbst sofort zurück, sowie sie wieder Freude an sich und der Gegenwart gewinnt. Der Eklektizismus eines Mengs wie die antikisirende Richtung eines Carstens, die beide kein nationales Leben, kein Vaterland, ja selbst keine Religion kennen, beide nach Bedürfniß wie einen Rock wechseln, sie spiegeln nur den erbärmlichen Zustand des damaligen Deutschland ab, der freilich jeden reizen mußte, ihm womöglich zu entlaufen.

Es ist daher ganz charakteristisch, daß die einzige Spur von wirklich nationaler und populärer Kunst, die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bei uns auftaucht, Berlin angehört, recht eigentlich durch den großen preußischen König hervorgerufen wird, dessen Heldenlaufbahn ihr einen idealen Gehalt, einen Abgott, eine große volksthümliche Figur liefert, an die sich eine Anzahl anderer anschließen.

Wenn schon Goethe in vollkommen richtiger Erkenntniß der Sachlage behauptete, daß sie alle ohne Friedrich den Großen unmöglich gewesen wären, so gilt das ebenfalls, ja noch viel mehr von Daniel Chodowiecki, der zuerst wieder der Träger einer wahrhaft populären Kunstrichtung in Deutschland ward. Diese war freilich darnach und trug den Zopf nicht nur hinten, sondern auch vorn, — unter der Nase, wie der boshafte Heine behauptete, aber sie blieb eben doch durchaus volksthümlich. Sie war der Nation selber viel mehr werth, hat sie in guten und schlechten Tagen viel mehr getröstet und erquickt, wenn auch nicht eben erhoben, als Mengs und Carstens sammt allen ihren Nachfolgern zusammen! Schon ihr Ursprung ist gesunder! Wächst jede naturwüchsige

Kunst aus dem Handwerk, — aus dem allgemeinen Bedürfniß der Verzierung, des Schmuckes heraus, — und haben sich Architektur, Skulptur und Malerei nur sehr langsam und Schritt für Schritt von diesem getrennt, so hat sich auch unser Daniel Chodowiecki nach und nach aus einem Handwerker zum Künstler metamorphosirt, ja er ist sogar ein wenig Fabrikant sein Leben lang geblieben.

Am 16. Oktober 1726 in Danzig als der Sohn eines Kornhändlers geboren, scheinen künstlerische Neigungen doch in der Familie schon früher einheimisch gewesen zu sein, da sein Vater ihn selber im Zeichnen unterrichtete und so im Verein mit einer Tante, die in Email malte, von früh auf die Neigung zur Kunst in dem Jungen förderte. Das übrige zur Weckung des Formensinns und der Schilderlust mag wohl die so überaus malerische Stadt gethan haben. Als er eben das vierzehnte Jahr erreicht hatte, starb aber der Vater und unser Daniel genoß jetzt nur noch den Unterricht der Tante und übte sich besonders im Nachzeichnen der Stiche von Callot, der denn auch von unverkennbar großem Einfluß auf seine eigene spätere Produktion blieb. Bald kopirte er auch Blätter von Watteau und Lancret, ja er begann jetzt schon Bildchen eigener Composition auf Pergament zu malen, die dann mit den Arbeiten der Tante in Berlin verkauft wurden und ihm wenigstens ein Taschengeld verschafften. Leider hatte seine Mutter sehr viel prosaischere Ansichten über die Kunst als Mann und Schwester und that ihn jetzt, „damit er doch etwas ordentliches lerne", zu einer ehrbaren Wittib, Besitzerin eines Spezereikrams, in die Lehre, wo er von Morgen sechs bis Abends zehn Düten drehen und den Kunden Schnupftabak verwiegen, dann aber noch mit seiner Patronin den

Abendsegen beten und ein paar geistliche Lieder singen mußte. Der Gestaltungstrieb war aber so mächtig in ihm, daß er zeichnete wo er gieng und stund, sogar in der Kirche nach den dortigen Bildern mit dem Finger in die hohle Hand oder auf den Deckel des Gesangbuches. Damit suchte er sich die Umrisse der Gemälde einzuprägen und zeichnete sie dann daheim aus dem Gedächtniß. Der Mangel an Originalen führte ihn aber auch alsbald dazu, die Natur selber als Original zu benützen. Er zeichnete zunächst den Laden selbst sammt allen Kunden und der gestrengen Patronin als Hauptperson. Auch eine Tischgesellschaft gestaltete er so zum Bilde um, kurz er zeichnete alles, was ihm nur vorkam und ward so unmerklich vom Instinkt des Genies auf die rechte Bahn, die beständige Naturbeobachtung, geführt.

Glücklicherweise für ihn machte seine Patronin Bankerott, so daß er zur Mutter zurückkehren und dort ausschließlich seiner Neigung leben konnte, bis er im Jahre 1743 nach Berlin zu seinem Onkel, einem Kaufmann kam. Dort fertigte er anfangs blos Zeichnungen und Aquarelle, die dieser verkaufte. Ist es für uns schon äußerst schwer, uns auch nur den barbarischen Zustand jener Zeit überhaupt vorzustellen, so gewiß am allerwenigsten die fast absolute Abwesenheit aller bildenden Kunst, die uns heute doch auf Tritt und Schritt begleitet. Dazumal aber gab es wenigstens in Berlin so gut als gar keine Kunstwerke, an denen er etwas hätte lernen und sich weiter bilden können. Als er daher nicht vorwärts kam, trat er endlich verzweifelnd ins Geschäft des Onkels ein und servirte dort als Buchhalter, bezog die Messen ꝛc. Die Malerei trieb er jahrelang nur nebenher, bis endlich sein Onkel selber einen Künstler kommen ließ, der ihm Unterricht

im Email-Malen gab und seine künstlerischen Kenntnisse überhaupt sehr förderte. So faßte er denn jetzt, bereits 28jährig, zuerst den Muth, sich fortan ganz der Kunst zu widmen, d. h. er bemalte Schnupftabaksdosen mit Szenen im Geschmack des Boucher und Watteau, die damals hoch verehrt wurden, oder mit Portraiten. Da er es aber schnell satt bekam Andere nachzuahmen, so versuchte er sich immer häufiger in eigenen Kompositionen, bei denen sein Talent alsbald hervortrat. Leider scheint sich sehr wenig davon erhalten zu haben. Im Jahre 1754 versuchte er sich auch das erstemal im Radieren, gab es aber bald wieder auf. Dafür lernte er jetzt den einzigen Maler von einiger Bedeutung im damaligen Berlin, Herrn Antoine Pesne, kennen, der sich seiner liebevoll annahm.

Später ward er dann auch mit den wenigen andern Künstlern, die sich fanden, bekannt, zeichnete auch mit großem Eifer Abends auf der Privat-Akademie, die einer derselben, Rode, einrichtete. Ueberhaupt suchte er mit großer Beharrlichkeit sich besser auszubilden und seine Kenntnisse nach allen Seiten zu vermehren. Dabei trieb ihn immer seine lebhafte Phantasie bei allen Geschichtsbüchern, Gedichten 2c., welche er las, Szenen die ihn fesselten, sofort zu skizziren. So bildete er sich, ohne es zu ahnen, ganz naturwüchsig zu dem Illustrator aus, als welcher er sich in der Kunstgeschichte einen so ehrenhaften Platz errungen. Aber er zeichnete auch in jeder Gesellschaft, die er besuchte, skizzirte alles was ihn frappirte und führte es dann zu Hause aus dem Gedächtniß besser aus. Damit ward allmälig aus dem Dosenmaler ein großer Künstler! Ja er erlernte jetzt sogar noch vortrefflich französisch, — allerdings wohl aus Liebe, denn ein Jahr später

verheirathete er sich mit der Tochter eines französischen Goldstickers, die ihm nach und nach 7 Kinder schenkte.

Da er die Dosenmalerei, von der er bisher gelebt, entsetzlich satt hatte, so warf er sich nun aufs Portrait und fieng an mit so großem Glücke Miniaturbildnisse zu malen, daß er selbst während des gleich nachher ausbrechenden siebenjährigen Krieges nie ohne Arbeit blieb.

Gleichzeitig begann er auch sich in der Oelmalerei zu üben und zwar Abends bei Licht, wo er nach und nach mehrere Bilder malte. Weit hat er es indeß darin nie gebracht. Dagegen nahm er die Versuche im Radieren wieder auf und brachte 1758 glücklich die erste Figur zu Stande. Es war ein buckliger Maler, den er zuerst nach der Natur radirt hatte; dann kam aber gleich Friedrich II. zu Pferde, russische Gefangene und ein L'hombre Tisch folgten, immer noch ohne daß er daran gedacht hätte, daraus einen Beruf zu machen. Ein reicher Liebhaber aber, der seine Zeichnungen schon lange gesammelt, bestellte bei ihm nun zwei Platten nach Rembrandt'schen Zeichnungen, im Charakter dieses Meisters zu stechen. Das fiel vortrefflich aus und leitete den großen Einfluß ein, den Rembrandt fortan auf seine Produktion ausübte. Es gab aber auch Veranlassung zu weiteren Bestellungen, die seinen Ruf als Stecher verbreiteten, während ihm der Verkauf der Abdrücke eine gute Rente abwarf.

Nichts desto weniger malte er jetzt noch drei Jahre lang hauptsächlich Portraite in Miniatur und Email, bis der Jubel über den 1763 abgeschlossenen siegreichen Frieden ihn veranlaßte, eine allegorische Zeichnung auf die Rückkehr des Königs zu machen und auf Wunsch seiner Freunde auch zu stechen. Dieselben trieben ihn dann, sie dem König zu

präsentiren, der ihn schon von vielen Miniaturen wie Dosenbildern her kannte, die er für ihn gemacht. — Die Dosen waren ja damals das beliebteste Geschenk, wohl auch eine Bestechungsform, wie heute die Orden. Der große Friedrich empfing ihn gnädig, besonders nachdem er sah, daß er so gut französisch spreche, bezahlte ihm auch die Platte königlich, verbat sich aber, daß die Abdrücke ins Publikum kommen sollten, da er „zu sehr als Theaterheld aufgefaßt sei".

Dieß Urtheil macht dem richtigen Gefühl des Königs alle Ehre, denn er sieht als römischer Imperator, wie ihn Chodowiecki auffaßte, ganz entsetzlich aus und alles Uebrige ist nicht besser, höchst komisch, ja für unsern heutigen Geschmack ein wahres Ideal von zopfig-philiströser Auffassung. Denn Chodowiecki ist nur gut, wo er macht was er gesehen hat. Dann aber oft vortrefflich.

Nun aber stach der Meister gleich im nächsten Jahre nicht weniger als 21 Platten: Familiengruppen, Bauern, Weiber, Kinder, Bettler, kurz alles nach der Natur und durch spezielle Veranlassung. Es sind lauter Gelegenheitsgedichte — bekanntlich die älteste und ächteste Form der Poesie! Hier wird er denn auch selbst im Vortrag oft sehr geistvoll, und zwar je mehr, je kleiner die Figürchen sind, während die großen wie die Portraits wohl seine frappante Auffassung, aber auch seine ungenügende künstlerische Bildung zeigen. Inzwischen war unser Künstler immer bekannter als Illustrator geworden und erhielt von allen Seiten Bestellungen auf Zeichnungen und bereits auch oft auf Stiche, die freilich beide nach unseren heutigen Begriffen elend bezahlt wurden. Der unermeßliche Fleiß des Mannes und seine kolossale Arbeitskraft mußten hier aushelfen, um die Bedürfnisse der stetig

anwachsenden Familie zu decken. Er arbeitete fast alle Abend bis lange nach Mitternacht, ja legte sich oft nur angekleidet aufs Bette um am Morgen gleich wieder bei der Hand zu sein. So begegnete es ihm denn auch, daß er über der Arbeit einschlief, und manches sieht allerdings auch darnach aus.

Um diese Zeit, 1767, machte die Geschichte des unglücklichen Calas und seiner Familie großes Aufsehen auch in Berlin und ein Kupferstich, der die letztere darstellte, erregte viel Aufmerksamkeit, ohne doch irgendwie zu gefallen. Das erschien Chodowiecki ungerecht, da ihm die Komposition gut schien und er malte sie deßhalb in Oel, wo sie dann allgemein ansprach. Da hier aber die Familie allein dargestellt war, so veranlaßte ihn dieß erst den so berühmt gewordenen Abschied des Calas von seiner Familie vor der Hinrichtung zu komponiren und zu malen. Dieses in der That sehr rührende Bild hatte einen so großen Erfolg, daß er es nunmehr auch stach oder vielmehr in Kupfer radirte, was nach einem ersten mißlungenen Versuch das zweitemal so vortrefflich gelang, daß man das Blatt als den Höhepunkt seiner kupferstecherischen ja künstlerischen Leistungen überhaupt betrachten kann, wie es heute noch sehr theuer bezahlt wird. In der Komposition der Szene erinnert er allerdings durchaus an Greuze, aber ist doch viel wahrer als jener und nicht so süßlich. Er gibt allerdings selbstverständlich auch keinen Franzosen, sondern einen biederen Berliner Hausvater, der im Gefängniß von seiner Familie besucht einen rührenden Abschied von ihr nimmt, während der Priester, der ihn zum Tode vorbereitet, eben eintritt und der Gefangenwärter ihm die Fesseln abnimmt. Die Ohnmacht seiner Mutter, der Jammer der Frau und der beiden Töchter, das ist alles so ächt deutsch,

ja berlinerisch und doch allgemein verständlich und rührend, daß man die Komposition das erste dramatische Genrebild nennen kann, welches in Deutschland entstund. Es hatte denn auch einen weithin reichenden Erfolg, wie es eine ungeheure Nachahmung erzeugte. Ich habe als kleiner Junge den Stich im Kabinet eines Sammlers mit unzähligen anderen nach Rafael rc. hängen sehen und erinnere mich noch sehr genau, daß wenn mir die Rafael'schen Blätter ob ihres wunderbaren Schönheitszaubers viel besser gefielen, dieses mich dagegen am tiefsten rührte, obwohl ich von der Geschichte des Calas gar nichts wußte, nur sah, daß dieß ein Mann sein mußte, der offenbar unschuldig hingerichtet werden solle. Man kann es nur beklagen, daß der Künstler nicht auf diesem Weg blieb oder bleiben konnte, nachdem er so bewiesen, daß er hier ganz dieselbe Stelle in der bildenden Kunst einzunehmen befähigt war, wie sie Iffland in der Poesie einnahm, dessen Anschauung sie denn auch vollständig entspricht.

Der tiefe Eindruck, welchen der Stich in ganz Deutschland machte, hatte leider die Wirkung, daß der Künstler jetzt dermassen mit Aufträgen von vielen deutschen Verlegern überhäuft wurde, daß er nur selten mehr dazu kam, einen Gegenstand durchzubilden. Er wurde zu einer athemlosen Fabrikation genöthigt, unter der die Güte seiner Werke allerdings oft gar sehr litt; hat er doch von da an bis zu seinem 1801 erfolgten Tode nicht weniger als 2075 Bilder auf 978 Platten* gestochen, deren Gegenstände er auch alle selber natürlich meist gleich auf die Platte komponirte. Daß da von irgend einer

* Nach Weise, dessen Darstellung in Engelmann's Buch hier überhaupt für das Faktische zu Grund gelegt wurde.

Ueberlegung nicht die Rede sein konnte, versteht sich von selbst, und man wundert sich nur, daß es ihm noch gelang, auch nur soviel Naturbeobachtung hineinzubringen als er es that. Dieß war nur möglich, weil er überall, wo er weilte, beständig betrachtete und das Gesehene sofort zu skizziren pflegte. So zeichnete er bei einem neunwöchigen Besuche, den er 1775 als wahrhaft rührend zärtlicher Sohn seiner alten Mutter in Danzig machte, ein Reisetagebuch von nicht weniger als 108 Blättern, in denen er seine Erlebnisse schilderte. Viele solcher Skizzen sind auf dem Pferde gezeichnet, wobei er die Zügel mit den Zähnen hielt; zu Hause führte er sie dann aus dem Gedächtniß besser aus, auch setzte er sie mit Tusche in Wirkung. Außerdem malte er mehrere Miniaturen, darunter ein ziemlich großes Portrait vom dortigen Erzbischof und stach ein Dutzend Blätter in Kupfer, die nicht zu seinen schlechtesten gehören. Im selben Jahr, wo er besonders für Lavaters großes physiognomisches Werk sehr beschäftigt war, besuchte er auch noch Dresden auf einer Geschäftsreise und befreundete sich eng mit dem ihm in so vielen Dingen verwandten Schweizer Portraitmaler Graff, der dort in hohem Ansehen stund.

Chodowiecki hat Dresden noch wiederholt besucht, ebenso Danzig, Hamburg, Leipzig und andere norddeutsche Städte, zu Pferde reisend und unaufhörlich arbeitend. Allmälig hatte er auch einen großen Ruf errungen, war erst Mitglied, dann in seinen letzten Lebensjahren sogar Director der Berliner Akademie geworden, ohne jemals seine grenzenlose Thätigkeit und seine überaus solid bürgerlichen Gewohnheiten zu ändern. — Nur weil er den frommen und biedern berliner Philister so gründlich in seinen Werken mit dem genialen

Künstler vereinigt, ist er im Stande uns seine Zeit, die eigentliche Periode des Zopfthums, so vortrefflich zu schildern; ja er ist der inkarnirte Zopf in seiner ganzen Anschauung. Aber er baut mit seinen kleinen Blättern doch die Brücke aus demselben in eine freiere Zeit hinüber durch sein feines Naturstudium, welches keinerlei Manierirtheit mehr kennt, auch mit dem gezierten Wesen der Zopfkunst, der affektirten Grazie bald gründlich bricht und lieber täppisch und einfältig erscheint als affektirt. Vergleicht man ihn mit dem gleichzeitigen Moreau in Paris, so ist dieser ihm an sicherer Meisterschaft der Zeichnung, an guter Schulung und vollendeter Weltbildung ebenso überlegen, als er an individueller Wahrheit der Figuren entschieden unter ihm bleibt, meist nur wenn auch vortrefflich charakterisirte Gattungsmenschen giebt, während wir bei Chodowiecki's besseren Arbeiten immer lebendige Individuen finden. Allerdings wird er leicht fad und abgeschmackt, sobald er den sicheren Boden der Naturbetrachtung verläßt und sich zu Allegorien und sonstigen idealen Darstellungen versteigt, wie denn selbst seine gutgemeinten Bilder zu Klopstocks Messiade ziemlich leer, die zur Hermannsschlacht oder zur Tellsage aber allerdings entsetzlich sind. Wie gut er aber beobachtet, sieht man am besten an seinem berühmten Blatte, wo er den Besuch Friedrichs des Großen bei dem alten Ziethen 1785 darstellt. Hier ist Friedrich so vortrefflich, daß diese Auffassung für alle Zeiten typisch geworden ist, wie denn Chodowiecki für die Darstellung des großen Königs und vieler seiner Zeitgenossen späterer Perioden fast die einzige Quelle bildet und schon dadurch seinen Namen für alle Zeiten mit ihnen verbunden hat. Jenem Blatte gab er 1788 einen Pendant, wo er Ziethen an des

Königs Tafel eingeschlafen darstellt, während dieser zu den ihn umgebenden Generalen sagt: „Laßt ihn schlafen, er hat lange genug für uns gewacht.“

Hatte Chodowiecki das Glück den großen Monarchen von Jugend auf sehen und beobachten zu können, so ist er ein um so unverdächtigerer Zeuge als er ihn seiner ganzen rasch auffassenden Art nach höchstens um ein gut Theil nüchterner aber doch immer überzeugend wiedergibt. Allerdings so wie er eben der Anschauung eines ehrbaren Philisters erschien, der Chodowiecki unzweifelhaft ist, wie er denn auch als ein überaus frommer Mann sich nur selten erlaubt Spuren von ächtem Humor oder Witz zu zeigen. Durch diesen Mangel an geistiger Freiheit unterscheidet er sich denn auch gründlich von Hogarth, mit dem er sonst so mancherlei Verwandtschaft hat. Wo hätte denn auch in Berlin zu Wöllners Zeit geistige Freiheit aufkommen sollen! Eben deßhalb und weil ihm alle Idealität in bemerkenswerthem Grade abgeht, sind auch seine Darstellungen vergangener Perioden, seien sie dem Mittelalter oder der antiken Zeit entnommen, vollkommen ungenießbar, weil man bei den Figuren überall den unvermeidlichen Zopf hinten hängen sieht.

Durch diesen realistisch nüchternen Geist, seine grenzenlose Ehrlichkeit bei einem ächten Talent ist aber Chodowiecki gerade von so großem Werth für uns, und der eigentliche Vater der naturalistischen Richtung geworden. So ist Menzel, ihr genialster Vertreter, ohne ihn geradezu undenkbar, wie er ihn denn auch aufs höchste verehrt, ja sich seinen Schüler nennt. Freilich ein Schüler, der den Meister an Geist und Talent gar sehr übertrifft. Ich wüßte denn auch den gegenwärtigen Aufsatz nicht besser zu schließen als mit dem, was mir dieser

überlegene Geist einmal bei anderer Gelegenheit über den Künstler schrieb:

„Ueberhaupt was Chodowiecki betrifft, was Sie an an-
„derer Stelle vom Einfluß der engen barbarischen Umgebung
„Albrecht Dürers auf dessen Kunsttreiben, — gewiß richtig —
„sagen paßt verbotenus auf Chodowiecki mit. Halb so gut
„wie er wirklich war, war ihn doch das damalige Berlin
„noch nicht werth! Das Aufhören der (Gegenwarts)Popu-
„larität bleibt erfahrungsmäßig und aus natürlichen Ursachen
„bei Keinem aus (Shakespeares zu geschweigen). Bei solchen
„beginnt nur aber später die höhere, die Auferstehung. Er
„komponirt und zeichnet mit in der ganzen heutigen Malerei."

Gewiß ist das eine so richtige und zugleich glänzende Anerkennung, wie sie der brave Meister nicht besser wünschen konnte, der nach längerem Leiden, aber bis zum letzten Augenblick thätig, am 1. Februar 1801 starb, allgemein geachtet als Mensch ob seiner vielen bürgerlichen Tugenden, besonders seiner grenzenlosen Mildthätigkeit, wie ob seiner Genialität, die ihn zum frühesten wahrhaft nationalen Künstler der modernen Zeit bei uns machte.

XXIII.

Joseph v. Führich.

Wem selbst die Gabe des Glaubens versagt blieb, dem fällt bekanntlich nichts schwerer, als sich in die Seele derer zu versetzen, die es trotz des schärfsten Verstandes, des durchdringendsten Geistes dennoch fertig bringen, sich der Autorität zu beugen und heilige Ueberlieferungen ohne jede weitere Kritik anzunehmen. Bleibt unser einem diese Möglichkeit ein fast unlösbares Räthsel, so vergißt man dabei, daß das Talent zum Glauben sich vererbt wie alle anderen. Man unterschätzt dabei aber auch in der Regel die gewaltige Macht der ersten Jugendeindrücke ebenso sehr, als die tiefe Sehnsucht religiös angelegter Gemüther. Ja man versteht gewöhnlich nicht einmal sich selber mehr, als man in der Kindheit oder selbst noch in reiferer Jugend im Gefühl der eigenen Schwäche auf dem gleichen Standpunkte tiefen Glaubensbedürfnisses stund, durchaus eines äußeren Haltes bedurfte.

Am unbegreiflichsten aber erscheint uns ein aus vielfältiger Prüfung, aus längeren Kämpfen, so zu sagen auf raisonnirendem Wege gewonnener Glaube! Und doch, sind

wir nicht in tausend und abertausend Dingen beständig selbst auf's Glauben, auf Vertrauen, auf die Autorität Anderer angewiesen? Müssen wir nicht die ungeheure Mehrzahl aller sogenannten wissenschaftlichen Erfahrungen auch blindlings glauben, weil es für den einzelnen Menschen nun einmal unmöglich ist, Alles selbst zu prüfen. Und obgleich uns jeder Tag die Unzuverlässigkeit solcher angeblichen Resultate der Wissenschaft zeigt, die heute als unumstößlich proklamirt, was morgen schon umgestoßen wird. Da wir also des Autoritätsglaubens nie und nimmer entrathen können, wie viel wir ihn auch einzuschränken suchen, — können wir uns da wundern, wenn Andere in Dingen, die man niemals bestimmt wissen kann, noch ein gut Theil mehr glauben als wir, die wir es blos deßhalb nicht thun, weil wir uns darein gefunden an der Stelle, die jene mit den Gebilden ihrer Phantasie oder einer vielhundertjährigen Tradition ausfüllen, ein Vakuum, die höchsten und letzten Fragen des Daseins einfach unbeantwortet zu lassen. Wir tauchen aus dem Dunkel auf, verschwinden in demselben und resigniren uns darüber, vorläufig nichts zu wissen, es überhaupt nicht oder nur sehr allmälig Schritt für Schritt mit unseren Blicken zu durchdringen. Ist es nun so auffallend, wenn Andere diese Leere nicht ertragen, wenn es ihnen vollends fürchterlich erscheint, sich blinden Naturgewalten schutzlos gegenüber zu wissen? Oder Gott selber sich als ein Wesen zu denken, das selbst, wenn es existire, wir doch unter gar keinen Umständen zu begreifen im Stande seien, so wenig als die sogenannte höhere Weltordnung?

Niemandem fällt das aber schwerer als den Künstlernaturen, also denen, welchen alles sich personifizirt, zur bestimmten Gestalt wird, was Andere nur als abstrakten Begriff

mit sich herumführen. Hat schon Homer die Götter erschaffen, so hat es nichts auffallendes, wenn wir im Lauf der Jahrhunderte auch den christlichen Himmel von den Künstlern Stück für Stück zusammentragen sehen. Die Theologie hat da weit mehr von ihnen, als sie von ihr geborgt, ist doch z. B. die den ganzen katholischen Cultus beherrschende, herrliche Figur der Madonna zum weitaus größten Theil eine Erfindung der Kunst, die uns ja auch das Bild des gekreuzigten Heilands erst nach Jahrhunderten schafft, während beide jetzt aller Orten, in jedem Winkel der christlichen Welt zu finden sind.

Wenn wir nun die Geschichte unserer romantischen Kunst durchgehen, so stoßen wir unter ihren Hauptträgern alsbald auf den Führer dieser Richtung in Oesterreich, auf die mannhafte, streitbare Gestalt des hartköpfigen Böhmen Führich, des weitaus begabtesten unter diesen sogenannten Nazarenern neben Overbeck, dem er indeß viel weniger geistesverwandt ist als Cornelius selber. Denn wie dieser ist er Katholik von Geburt und seine Religiösität trägt deßhalb einen wesentlich anderen Charakter als bei Overbeck, Veith und allen den vielen anderen Renegaten, die theils aus romantischer Schwärmerei, gelegentlich aber auch nicht ohne Beimischung anderer, viel weltlicherer Gründe vom Protestantismus zum Katholizismus übergegangen waren. Bei Führich ist der katholische Glaube dagegen mit aller Macht unerschütterter Jugendtradition ausgestattet, er bekam darum immer bald wieder die Oberhand, selbst wenn ihm in verschiedenen Perioden seines Lebens ernsthafte Zweifel an der Wahrheit desselben kommen. Weder seine erste Entwicklung und Ausbildung, noch sein späteres Leben inmitten stockkatholischer Bevölkerungen waren

dazu angethan, den freien Geist bei ihm die Oberhand gewinnen zu lassen, obwohl er viel mehr sein Lebenselement war, als er es selbst ahnte. Dafür ist er von allen Nazarenern weitaus der naturwüchsigste und gesundeste, hat nichts von dem bald süßlich sentimentalen, bald muckerischen Wesen der Anderen, sondern reiht sich dicht an Cornelius an, von dem er sich nur durch seine größere Orthodoxie, einen doch etwas engeren Gesichtskreis und, als Künstler betrachtet, durch einen noch viel näheren Anschluß an die altdeutsche Kunst unterscheidet. Dabei ist er viel kampflustiger als dieser, es steckt etwas alte Hussitennatur, wenn auch ohne ihren Fanatismus in ihm. Ja ich glaube, wenn es keine Ketzer mehr gegeben hätte, so wäre er aus lauter Kampflust selbst einer geworden. So aber ward der Glaube und seine Verherrlichung und Vertheidigung ihm wenigstens später Hauptlebensinteresse, er hat sich dann nur selten mehr freiwillig mit eigentlich profanen Darstellungen abgegeben, während Cornelius ja fast sein ganzes Jünglings- und Mannesalter von 1806—1830 ihnen widmete und noch öfters auf sie zurückkam.

Führich, der seinem zur Spekulation neigenden Naturell entsprechend die Feder sehr gewandt führte, hat uns in einer schon 1845 verfaßten Selbstbiographie ein so köstliches Dokument über seine Jugend geschenkt, daß ich ihn billig über diese größtentheils selbst reden lasse. Und zwar, obwohl er unstreitig die Ansichten, die er später zu vollem Bewußtsein, wenn auch keineswegs ganz ohne innere Zweifel und Kämpfe entwickelte, gleich nicht nur in die naive Jugendzeit, sondern auch in jene Periode überträgt, wo, wie in und nach dem römischen Aufenthalt, ihn die profane Welt doch mehr

gefaßt hatte, als er sich selbst später noch erinnern oder zugeben will.

Auch bei ihm zeigt sich wie bei so unzähligen großen Künstlern die Macht des Gesetzes der Vererbung, das bei uns noch immer keine Berücksichtigung durch die Legislation gefunden, während es sich doch durch Jahrtausende in der Kasteneintheilung der alten Staaten ausgeprägt hat, dadurch die Grundlage ihres langen Bestandes wurde, und auch jetzt noch sich in unserem Militäradel, den Theologen- und Professoren- wie den Künstlerfamilien oder den Handels- und Fabrikantengeschlechtern, endlich dem deutschen Bauernstand als thatsächlich wirksam deutlich ausspricht.

Denn Joseph v. Führich ist auch der Sohn eines Künstlers, wenn auch eines Bauernmalers, und in dem armseligen böhmischen Landstädtchen Kratzau an der Grenze der Oberlausitz am 9. Februar 1800 geboren. Der Vater war ein umsichtiger und fleißiger, aber mit entschieden künstlerischem Zuge allem Schönen und Guten zugewandter, dabei eifrig frommer Mann, der nicht nur malte und in Kupfer stach, sondern auch Anstreicher- und Vergolderarbeiten übernahm. Er gehörte somit zu einer Art von Künstlern, wie deren zu Anfang des Jahrhunderts noch im ganzen katholischen Süddeutschland als Reste einer besseren und reicheren Zeit existirten und wie ich selber noch viele gekannt, ja zuerst bei ihnen Unterricht genossen habe. Die Hauptgrundlage des Verdienstes bildeten immer die Kirchen und ihre Bedürfnisse nach Erneuerung und Erfrischung, nebenher wurden Bettstellen und Schreine für Hochzeitspaare angestrichen, die Häuser in Fresko bemalt, Laden- und Wirthshausschilde, ja sogar Portraite angefertigt.

Da nun nicht nur der Papa Führich ein frommer, pflichttreuer Mann, sondern auch die Mutter eine stille, sanfte, fleißige Frau war, so wuchs denn der Junge, in strenger Zucht und warmer Liebe gehalten, um so gesunder unter der künstlerischen Erziehung seines Vaters heran, als er demselben von frühester Jugend an zur Hand gieng. Sein Beruf zur Kunst sprach sich von allem Anfang an auf's Entschiedenste aus. Die Erholung nach der emsigen täglichen Arbeit bestand in den kirchlichen Festen oder in einem der häufigen Gänge über Land, wo er den Vater begleiten durfte; da sah er die benachbarten Städte Friedland, Reichenberg, den Wallfahrtsort Heyndorf, durfte die Kirchen bewundern und füllte seine Phantasie mit ihrem Glanze. Er sagt selbst darüber:

„Der vornehmen Künstleransicht unserer schönen Geister und Kunstenthusiasten möchte der Anblick einer künstlerischen Erziehung, wie die meinige war, ein mitleidiges Achselzucken abnöthigen; ich aber weiß mit Dank gegen Gott und meinen guten Vater, was sie mir genützt und wovor sie mich bewahrt hat. Wenn ich dem Vater bei einem Schreiner im Orte oder einem Bauer auf einem nahen Dorfe ein Brautgeräthe, Laden, Bettstellen, Schränke u. dgl. anstreichen und mit bunten Blumen und Landschaften schmücken half, auf eine Wiege oder einen Kindersarg Engelsköpfe, oder auf Särge für Erwachsene und alte Leute Cruzifixe malen mußte, so hatte ich das frohe Gefühl, ein brauchbares Glied der Familie zu sein und dem Vater bei seinem Erwerbe geholfen zu haben. Dabei schwebte mir immer ein gewisses Kunstideal vor, das sich in die Form des zuletzt gesehenen Besten, sei es ein Bild oder Kupferstich, kleidete; sah ich gut gemalte Blumen oder Früchte, etwa in einem gemalten Zimmer, so versuchte ich etwas dem Aehnliches

hervorzubringen. So waren Thiere durch lange Zeit mein Lieblingsgegenstand, wozu mich die Anschauung der Natur und der Anblick einiger Kupferstiche und Radirungen nach Berchem und Anderen gebracht hatten. Der eigentliche Hintergrund dieser Liebhaberei aber war die Schönheit und Poesie des Hirtenlebens, für das ich schwärmte. Mein Vater unterstützte diese Schwärmerei mit der Erlaubniß, durch zwei Spätsommer die Kühe hüten zu dürfen, da es eben nichts Besonderes zu thun gab. Wer war glücklicher als ich? Ueberhaupt war es nie blos das sogenannte Malerische allein, das mich anregte. Wenn ich bei meiner kleinen Heerde, an einem Feldraine hingelagert, die weite schöne Gegend überschaute, über welcher die flatternden Wolkengebilde räthselhaft hinzogen und große wandelnde Schatten über Gebirge und Thäler breiteten; wenn ich den Stimmen der Luft und der Wälder lauschte, unterbrochen von dem fernen Gesange der Hirten, dem Brüllen und Blöcken der Heerden, dem Holzschlag aus dem Walde und dem Glucken und Murmeln der Bäche: da bevölkerte ich die Gegend mit meinen Phantasien, genommen aus meiner kindlichen und kindischen Lebensanschauung. Es zogen wunderbare Bilder an mir vorüber, — aus mir heraus und in mich hinein. — Die Einsamkeit sprach mit beredter Zunge zu mir. Damals verstand ich wenig davon, erst heute verstehe ich meine Jugend.

„Die Gegend meiner Heimath hat nicht die Großartigkeit der Alpenwelt, aber immer noch Reiz genug, um jedem Empfänglichen für schön zu gelten. Lange, mit allerhand Holz, besonders aber mit ernsten duftigen Tannen- und Fichtenwäldern bedeckte Bergzüge, mit weiten offenen Thälern, die oft kleinere von überraschend schöner und romantischer Lage

mit Felsen und Wald einschließen; klare Bäche und ein großer, von den Bergen niedergehender Quellenreichthum, herrliche Wiesen, lieblich begrünte Hügel, wo Gruppen säuselnder Birken stehen; eine weite Aussicht von der Höhe, mit einer alten Buche oder zerstürmten Fichte gekrönt, die man weit sieht; von solchen Stellen sich hinabziehende Gründe, Fichten und Tannen, deren einförmiges, geheimnißvolles Rauschen etwa von dem Geklapper einer Mühle im Thale unterbrochen wird; liebliche Dörfchen mit großen Linden vor den Bauerngehöften, und von den Dörfern aufwärts Aecker und Saatfelder bis zum Saum der Wälder, die sich theilweise wieder herabziehen und mit duftigen Kräutern bedeckte Bergwiesen heimlich und traulich einschließen; — das war die Natur, die mich umgab, in jeder Tag- und Jahreszeit mir immer neu und lieb. Aber der Geist, der überall, wo die Kirche herrscht, seinen sanften Lebenshauch verbreitet, verleiht auch der Natur eine höhere Weihe, indem er den Wanderer an schönen und bedeutenden Punkten der Landschaft durch Kapellen, Kreuze oder sonst ein einfaches Bild an seine höhere Heimath und an die Geheimnisse unserer Erlösung erinnert. So kunstlos und ärmlich auch diese Monumente der Frömmigkeit oft sind, so führen sie doch eine tief eindringliche Sprache. Diese lernte ich früh, und ich erinnere mich noch lebhaft, welchen Eindruck es mir machte, wenn ich mit meinem Vater über Land gieng in den frischen schönen Morgen hinein, wenn das Kleid der Schöpfung mit Perlen übersäet prangte und an jedem Grashalm ein Thaujuwel glänzte, der muntere Wachtelschlag aus den Saaten, der Lerche Jubellied aus den blauen Höhen niedertönte. Wenn nun die Anhöhe erstiegen war, und der Vater, ehe wir uns umsahen, beim Kreuze den

Hut abnahm und halblaut das Gebet sprach: „Wir beten dich an Herr Jesu Christ, denn durch dein heiliges Kreuz hast du die Welt erlöset"; — wenn er im Anblicke der reichen Segensfülle der Natur das Wunder der höchsten Liebe und der höchsten Schmerzen anbetend verehrte, und mir dann von der schuldigen Dankbarkeit gegen Gott sprach; — oder wenn er im rauschenden Walde, an der Muttergottes-Kapelle vorbeischreitend, nachdem er ein Ave gebetet und ihre Fürbitte erfleht, Maria unsere Mutter nannte, und der Milden und Gütigen sich und uns Alle empfahl; — so war ich mir zwar damals der tiefen Eindrücke nicht bewußt; aber in späteren Lebenstagen, wo Umgang und Lektüre mich zum Theil innerlich zu verflachen drohten, tauchten sie als schöne Erinnerungen mit der leisen Stimme der Warnung und des Vorwurfs wieder in mir auf und brachten mir, wenn auch nur auf Augenblicke, jene Stimmungen wieder.

„Religion, Kunst und Natur floßen in meinem Gemüthe in unbestimmten, poetischen Schwingungen in ein Ganzes zusammen. Wie alles, was ich damals mit meinen schwachen Kräften in der Kunst hervorbrachte, in Beziehung zur Religion stand, so bekam auch Alles, was mich umgab, von ihr seine Färbung.

„Ich besuchte die Trivialschule meines Ortes und lernte außer den gewöhnlichen Gegenständen, meinem Wunsche nach etwas Musik, für deren Eindrücke ich sehr empfänglich war. Ein altes Kirchenlied, von meiner Großmutter gesungen, blieb besonders in den betreffenden Festzeiten oft wochenlang meine geistige Begleitung; ein Pastorale, in der Weihnachtszeit gehört, rührte mich bis zu Thränen."

Ohne Zweifel geht schon daraus der Gemüths- und

Phantasiereichthum des Knaben hervor. Die glänzenden Anlagen desselben scheinen indeß bald Aufmerksamkeit erregt zu haben selbst in diesem armseligen böhmischen Städtchen, und so riethen denn die Freunde dem Vater, dessen Mittel nicht ausreichten ihn nach Prag oder Wien zur Ausbildung zu schicken, sich an den Grundherrn, den Grafen Clam-Gallas um Unterstützung zu wenden.

„Der Graf empfing uns gütig, aber kurz, nahm meinem Vater das Gesuch ab und übersah flüchtig meine mitgebrachten Versuche, aus denen, wie er sagte, wenig zu schließen sei. Beruhigt, daß nun geschehen, was an uns war, und in Erwartung des Bescheides giengen wir nach Hause. Nach kurzer Zeit erhielt mein Vater sein Gesuch mit der Bemerkung zurück, daß ich für die akademischen Studien noch zu jung sei, aber seinerzeit berücksichtigt werden solle. Obwohl dieß ein kleiner Schlag für meine Eitelkeit war, so fiel mir, wenn ich es mir auch selbst nicht gestand, doch ein Stein vom Herzen. Mit stiller Freude betrachtete ich meine Aeltern und die gewohnte kleine enge Häuslichkeit, wo mir jedes Fleckchen im Hause und Garten bekannt und vertraut war; ich begrüßte meine heimathliche Berge, weil eine Zukunft, in welcher ich sie verlasse sollte, wieder in unbestimmte Ferne gerückt war.

„Um diese Zeit versuchte ich mich schon in Allem, malte sogar Altarblätter, welche die Leute befriedigten, und an denen ich weder Fleiß noch Mühe sparte. Ich malte auch mehrere Bilder ohne Bestellung und Bestimmung. Solche Uebungen unterstützte mein Vater aus allen Kräften. Unter den Gegenständen, die ich nach eigener Wahl behandelte, — denn ich malte nur meine eigenen Erfindungen — war es vor allen die Geburt Christi, zu welcher meine Begeisterung

immer wieder zurückkehrte und die ich am häufigsten darstellte. Jedes, auch das unscheinbarste Bildchen dieses Inhalts konnte mich auf das Tiefste anregen. Aehnliche Anregung fand ich übrigens mehr oder weniger bei jedem Kunstwerke, und wenn ich auch nie eigentlich kopirte, so konnte mich ein gesehenes Bild oder ein Kupferstich oft lange wachend und im Traume beschäftigen; — Bilder, die auf mich großen Eindruck machten, war ich im Stande, aus der Erinnerung so zu zeichnen, daß ich kaum in der Bewegung einer Hand oder eines Fingers irrte."

Daraus sieht man jedenfalls in wie hohem Grade Führich die ersten Erfordernisse zum Künstler, Phantasie, Gestaltungskraft und Formgedächtniß besaß, wie sie denn auch seine bedeutendsten künstlerischen Eigenschaften geblieben sind, wenn er ihnen später auch noch die Tiefe und den Ernst, die ganze Macht eines gläubigen Gemüths zugesellte. Doch lassen wir ihn weiter reden.

„Der Vater, welcher meinen Gesichtskreis erweitern wollte, reiste mit mir, als ich sechszehn Jahre alt war, nach Prag. Welchen Eindruck die Hauptstadt des Landes und eine der schönsten Städte Deutschlands mir — dem Reichenberg und Friedland imponirt hatten — machte, brauche ich nicht zu beschreiben. Das Gesammte einer großen Stadt war etwas so ganz Neues für mich, daß ich die Empfindung des Staunens abgerechnet, mir des eigentlichen Eindruckes nicht mehr recht bewußt bin.

„Wir besuchten den Direktor der dortigen Kunstschule Joseph Bergler. Schüchtern stieg ich die breiten Treppen des ehemaligen Jesuiten-Kollegiums hinauf, aber die liebreiche Aufnahme Berglers benahm mir alle ängstliche Scheu, und

es blieb nur das Gefühl von Ehrerbietung zurück, die seine Zimmer voll Gemälde, sein Bücherschrank und vor Allem seine Persönlichkeit hervorrief.

„Da ich ihm nichts zu zeigen hatte, bat ihn mein Vater mir eine Aufgabe zu einer Komposition zu geben, welche ich in einigen Tagen lösen und zur Beurtheilung vorlegen würde. Lächelnd nahm Bergler die Bibel zur Hand und las aus dem Buche Tobias die Stellen, wie Rafael den jungen Tobias ermuthigt, ohne Furcht den Fisch aus dem Wasser zu ziehen und dann die Vermählung des jungen Tobias.

„In wenigen Tagen brachte ich ihm die fertigen Kompositionen. Er schien überrascht, würdigte das, was an den Versuchen zu würdigen war, machte mich auf das Manierirte in meinen Zeichnungen aufmerksam, und empfahl mir das Studium großer alter Meister, — welche mir auf dem Lande freilich nicht einmal in Kupferstichen zu Gebote standen. Er beschenkte mich mit mehreren von seiner Hand radirten Blättern, und als wir ihm unsern Abschiedsbesuch machten, lud er mich ein etwas für die Kunstausstellung zu malen, wozu mich mein Vetter und Landsmann, der Maler Joseph Quaisser, der im Palaste des Grafen Clam-Gallas wohnte und eine Pension von ihm genoß, und den wir während unseres Aufenthaltes in Prag oft besuchten, noch mehr ermunterte.

„Wieder auf dem Lande angekommen, dachte ich nun ernstlich daran, dieser Aufforderung zu genügen. Der Tod Otto's von Wittelsbach, wozu Professor Babo's Trauerspiel mich bestimmte, war der eine Gegenstand, — der andere, wie der böhmische Herzog Borziwog auf der Jagd den hl. Einsiedler Ivan findet. Auf dem letzteren hätte ich gerne den

Reiz des Naturlebens im Walde geschildert, wie er mich oft auf Spaziergängen so unwiderstehlich anzog. Ich benützte jede freie Stunde, um etwas davon der Natur abzulauschen, und hatte nicht weit zu gehen, um zu finden was ich suchte, — den rauschenden Waldbach, schöne reichbewachsene, bemooste Felsenwände im Tannenschatten. Ich nahm eine junge Fichte aus dem Walde mit nach Hause und stellte sie neben die Staffelei, allein bald ermüdete mich diese Art der Naturnachahmung, ich hatte weder Geschick noch Selbstverläugnung dafür, um so weniger als das Streben, an einer Gestalt oder an einem Kopfe einen gewissen bestimmten Ausdruck zu erreichen, mir als eine dankbarere Mühe sich darstellte. Damals verwechselte ich die Poesie der Natur, der ich unbewußt nachstrebte, mit ihren materiellen äußeren Erscheinungen, die große Aufgabe der historischen Kunst, die Form auf ihren inneren Ausdruck zurückzuführen und diesem sie dienstbar zu machen, war mir noch fremd.

„Meine Bilder wurden fertig und gegen Weihnachten nach Prag abgesandt; die ersten Tage des Jänners 1817 reiste ich mit meinem Vater ihnen nach. Es waren einige beschwerliche Tage in der harten Winterszeit. Wir reisten mit einem Fuhrmann in einem mit etwas Stroh gefüllten, mit einem Leinwanddach überzogenen Leiterwagen, in den Kälte, Wind und Schneegestöber hineinschlugen. Schlecht mit Kleidern verwahrt, erholten wir uns nur wenig Abends in den elenden Wirthshäusern auf der Streu.

„Wir kamen an als eben die Kunstausstellung eröffnet wurde; — auch meine Bilder erschienen bei derselben — und machten Aufsehen. Hätte ich weniger eifrig die Kunst geliebt, weniger tief meine Schwäche im Vergleich zu meinen Idealen

empfunden, die günstige Aufnahme hätte in mir eine verderblich hemmende Eitelkeit erzeugen können. Ich weiß, daß es mir wohl that, wenn die geputzten Städter mit Brillen und Lorgnetten vor meinen Bildern standen und wie ich aus der Ferne beobachtete, ihren Beifall in verschiedener Weise kund gaben, wenn der Eine oder die Andere mich ihren Nachbarn in der Menge zeigten und diese mich, den aufgeschossenen, ärmlich gekleideten Bauernjungen, mit ihren Blicken aufsuchten, vielleicht um den Grad der Verwandtschaft zwischen den Bildern und ihrem Autor zu ermessen. Ein großer Theil des Beifalls mochte dem Umstande, daß ich eben vom Lande sei, und meiner persönlichen unscheinbaren Erscheinung zuzuschreiben sein."

Damit war nun freilich der Beruf völlig entschieden. Es ist indeß für Führich's damalige Richtung doch charakteristisch, daß er romantische aber keineswegs eigentlich religiöse Gegenstände für diese Bilder wählte. Sie wurden schließlich vom Grafen Thun gekauft und daraufhin fand sich Graf Clam ebenfalls bewogen Führich Unterstützung zur Fortsetzung seiner Studien zuzusagen. Der besorgte Vater, der den empfänglichen Sohn nicht den Verführungen der Großstadt überlassen wollte, entschloß sich, mit der ganzen Familie nach Prag zu übersiedeln. Gewiß ein Beweis, wie hoch er denselben bereits schätzte und welch inniges Verhältniß beide zusammenband! „Diesen Entschluß meines Vaters werde ich ihm ewig danken; jetzt im Mannesalter fühle ich erst die ganze Wichtigkeit desselben. Bei meiner Reizbarkeit und Leidenschaftlichkeit und den vielfachen Anlässen der Verführung, wäre ich, mir auf einmal selbst überlassen, unfehlbar an Leib und Seele zu Grunde gegangen."

Die Uebersiedelung erfolgte im Sommer 1818. In Prag fieng Führich's intellektuelle Ausbildung durch Lektüre und Umgang an. So mit Nadorp, einem geistvollen und begabten Westfalen, an den er sich bald eng anschloß: „In der Lektüre waren es begreiflicher Weise besonders Dichter, die mich anzogen, zuerst und vorzüglich Schiller und Goethe, obschon ein eigentliches Verständniß des letzteren mir damals fehlen mußte, weil ich nur jene Poesie kannte und anerkannte, die ich selbst fühlte. Der Kreis meiner Anschauungen von der Welt und den Dingen war reich und bildsam, und meine Lektüre, die ihn leicht in diese oder jene Strömung brachte, theilte ihm mit so manchem Andern, das ich in der großen Stadt sah und hörte, nur noch mehr Zerflossenheit mit. Diese schwimmenden, flatternden, gaukelnden Wallungen und Stimmungen vom Eindruck des Augenblickes erregt und verdrängt, schienen mir eben Poesie und der feste Grundton von Glaube und Erkenntniß im Gemüthe war nicht stark genug, um alle diese Stimmen und Bilder von Außen zu durchtönen und ordnend zu durchleuchten.

„Wohlthätig, wie ich glaube, wirkte auf mich die Bekanntschaft mit den Werken der neueren deutschen Dichterschule, die aus einer schönen Regung im deutschen Volke hervorgegangen, in Novalis, Tieck, Wackenroder und den beiden Schlegel hervortrat, aber leider auf halbem Wege stehen blieb und seitdem, theils durch den Tod, theils durch freiwilliges Verlassen der betretenen Bahn von Seiten ihrer Gründer ganz verlosch. Dem Reflexe dieser Bewegung der Dichtkunst begegnete ich auf dem Gebiete der bildenden zuerst in den Kompositionen aus Goethe's Faust von Cornelius. Sie machten einen großen Eindruck auf mich, es war als träte mir in

ihnen der feste tastbare Kern jener oben erwähnten Poesie, die ich von älteren, rationalistisch gesinnten Leuten mit Achselzucken hatte »Mystik« schelten hören, entgegen."

Welcher Unterschied zwischen diesem armen Bauernjungen voll idealen Dranges, der mit wahrem Entzücken die ganze ideale Welt der deutschen Dichtung in sein unverdorbenes Gemüth aufnimmt und unsern heutigen realistischen Malerjünglingen, die inmitten aller Schätze der höchsten Kultur nur mehr für lauter Erbärmlichkeiten Sinn zeigen! Man kann sich denken, mit welchem Heißhunger sich eine solch phantasievolle, glühende Natur in die romantische Gefühlsschwelgerei gestürzt haben mag! — Glücklicherweise warnt ihn ein älterer Freund, Schuster, vor der Träumerei und treibt ihn zu ernsthaftem Studium. „Auf seine Veranlassung gieng ich im Sommer 1820 nach Dresden. Ich hätte den ganzen Sommer dort bleiben sollen, allein so sehr mich die Kunstschätze der Gallerie anzogen, so mochten doch meine sonstigen dortigen Verhältnisse, da ich mich in diesen nicht frei bewegen konnte und in ihnen es zu keiner Selbstthätigkeit brachte, Schuld an dem Heimweh sein, das ich bekam. Einfluß nahm auf mich in ganz eigener Weise ein Karton von Overbeck, den Quandt in Dresden besaß; er stellte Olind und Sophronia auf dem Scheiterhaufen aus Tasso's »befreitem Jerusalem« dar. Der Geist, die ruhige, effektlose Würde dieser Konzeption, drangen tief in mein Inneres. Was ich von Cornelius gesehen, floß mit dieser anderen Eigenthümlichkeit in mir zu einem Ganzen zusammen, aus dem mir einigermaßen klar wurde, was die neuere deutsche Kunstrichtung, von der ich öfter schon gehört und gelesen hatte, anstrebe."

Es ist indeß doch ganz charakteristisch, daß ihn selbst

die herrlichen Werke der Dresdener Gallerie nicht reizen sich im Malen zu vervollkommnen, ja daß er sie offenbar gar nicht versteht, während ihn die anspruchslose Zeichnung Overbeks so mächtig berührt, weil sie seiner eigenen Art zu produziren viel näher steht. In dieser Richtung sollte er sich alsbald bestärkt finden.

„Um dieselbe Zeit kamen mir Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" zu Gesichte, in welchen die Schilderung, wie die altdeutschen Maler gelebt, und der Auszug aus Dürers Tagebuche eine tiefe Sehnsucht nach der Bekanntschaft mit Werken älterer, besonders deutscher Kunst in mir entzündete. Ich hätte mir in Prag leicht eine Anschauung so mancher dieser Werke, z. B. durch Holzschnitte verschaffen können; allein unpraktisch und schüchtern, wie ich war, wagte ich nicht, Schritte deßhalb zu thun, um so weniger, als ich Niemanden von jener alten Kunst sprechen hörte und in Betreff meiner Studien immer nur die Antike und Rafael (dessen gewaltige Kunstschöpfungen in den Stanzen ich ebenfalls nicht kannte) und spätere Meister, die eine gewisse Vollendung der äußern Form zur alleinigen Quelle artistischer Ausbildung geeignet machen sollte, anpreisen hörte, die aber in ihrer klassischen Abgezogenheit, bei aller Verehrung, die ich für sie trug, meine Phantasie zu wenig anregten. Meine Sehnsucht blieb ein halbes Jahr ungestillt.

„In einer Gesellschaft äußerte ich einmal zufällig den Wunsch, mir durch eigene Anschauung einen Begriff von der Kunst der altdeutschen Meister machen zu können. Ein Buchhändler, der zugegen war, sagte mir, er habe ein ganzes großes Buch, worin eine Menge Holzschnitte, besonders von Dürer zusammengebunden wären, und er wolle mir dasselbe

gerne auf einige Zeit leihen. Ich war außerordentlich gespannt. Ich weiß auf meine damalige Empfindung mich noch so lebhaft zu erinnern; es war einer der entscheidendsten Wendepunkte in meiner künstlerischen Laufbahn; alles später in dieselbe Eingreifende waren nur Entwicklungen, Berichtigungen, Läuterungen des damals gelegten Grundes; — ja ich darf sagen, daß damals nicht nur der Künstler, sondern auch der Mensch, welche beide ich übrigens nie trennen konnte, in mir höchst folgenreich und wohlthätig berührt wurde. — So groß ist der Segen einer in Redlichkeit dem Wahren und Heiligen zugewandten Wirksamkeit auch auf dem Gebiete der Kunst! Die Kluft von dreihundert Jahren verschwindet, und der alte Meister steht als Führer und Lehrer dem jungen, strebenden, aber rathlosen Gemüthe eines Kunstjüngers plötzlich zur Seite.

„Es war am Dreikönigstage 1821, als mir das verhängnißvolle Buch Nachmittags zukam; draußen stürmte und schneite es, im Zimmer war es warm und heimlich. Ich setzte mich mit Sammlung und einer Art andächtiger Ehrfurcht und öffnete; — ich sah — und sah wieder und traute meinen Augen nicht; eine bisher unbekannte Welt ging vor meinen Blicken auf.

„Ich hatte wenigstens in der äußern Form grobe Mängel und schwächliche Schülerhaftigkeit zu finden erwartet, wenn ich auch in Bezug auf den Geist eines Andern gewärtig war, — und hier stand eine Form vor mir, freilich im schneidenden Gegensatze mit derjenigen, die vor den Augen der Verächter unserer großen Vorfahren Gnade gefunden und die ihre charakterlose Glätte und Gedunsenheit, der mißverstandenen Antike entborgt, gern als Schönheit und ihre affektirte

Weichlichkeit als Grazie verkaufen möchte. Hier stand eine Form, hervorgegangen aus der tiefen Erkenntniß ihrer Bedeutung, und diese erschien wieder, gestützt auf Kirchlichkeit, als Allgemeines, und Nationalität als Besonderes, wie beides sich in einer Persönlichkeit abspiegelt. Und so stand überall der sich hinter vornehmes Verschmähen flüchtenden Dürftigkeit, der aus der Aufklärungsperiode erwachsenen Kunst eine Welt von Phantasie und schöpferischer Kraft gegenüber. Ich fühlte von hier an mein Verhältniß zur Kunst als ein festeres, bestimmteres und mir klarer bewußtes; so wie anderseits das Verhältniß der Kunst zum Leben mir um Vieles deutlicher geworden war. Wenn ich auch die groben und plumpen Ausfälle gegen Religion und besonders gegen meinen alten, angestammten positiven Kirchenglauben, die mir bei meiner ungewählten Lectüre so oft aufgestoßen waren, immer mit Abscheu zurückwies, weil mein Katechismus ihre Lügenhaftigkeit mich nie verkennen ließ, so hatte doch jene durchaus unkatholische Literatur, wo Haß, Widerwille und Unkenntniß einen mehr oder minder offenen Kampf mit der Kirche führten, jene Literatur, die in Reisebeschreibungen, Geschichte, Romanen und Dichtungen eine ihr zur zweiten Natur gewordene, dabei aber immer von Toleranz redende Feindseligkeit auch im besten Falle nur schlecht verhüllt, mich auf der Bahn meiner Entwicklung aufgehalten."

Um das ganz zu verstehen, muß man sich freilich vergegenwärtigen, eine wie elende Kunst damals überall in Deutschland herrschte, die der Ausläufer der Mengs'schen Schule wie Unterberger, Knoller, meist geschickte „Brosseurs", ferner kalte Akademiker der antikisirenden Richtung ohne irgend welchen Inhalt wie Füger, Hartmann, oder noch schlimmer

Nachahmer der David'schen Schule wie Mathäi und Krafft. Von nationaler Eigenthümlichkeit war da so wenig die Rede, als von religiösem Geist, von irgend welchen Idealen überhaupt, sie mußten einen schwärmerischen und geistvollen, tiefreligiösen jungen Mann gründlich abstoßen, wie es ja auch gleichzeitig Rietschel geschah. Die Anknüpfung an Dürer oder an Cornelius war hier gleichbedeutend mit dem Streben, die Kunst doch endlich wieder zum Ausdruck des nationalen Lebens, des deutschen Geistes und Gemüths, unserer idealen Welt zu machen. Sein eigenes damaliges Verhältniß zur Religion, wie es sich jetzt rasch gestaltete, schildert Führich selbst am besten, wenn er sagt:

„Das Bleibende im Wechsel hatte ich noch nicht klar erkannt; auch war ich, um all den Widderstößen, die mein bisher mehr in der Phantasie wurzelnder Glaube von meinem vielen Lesen erlitten hatte, Trotz zu bieten, in diesem meinem Glauben und seinem innigen Zusammenhange mit dem Ganzen der Geschichte viel zu wenig gründlich unterrichtet. Ich fühlte nur seine Schönheit und auch diese nur nach Maßgabe meiner damaligen Erkenntniß; seine Wahrheit lag mir ferner, als ich meinte! ich war, offen zu gestehen, nur als Künstler katholisch, was ich mir freilich nie zu gestehen wagte."

Man könnte dasselbe sicherlich von den meisten der damaligen Romantiker sagen, bei denen der vollkommen berechtigte nationale Widerwille gegen französische Verlogenheit oder wälsche Lüsternheit nicht minder wie die antikisirende Kälte, wie sie an allen deutschen Akademien herrschten, das Uebrige that. Hatte doch die napoleonische Fremdherrschaft bei uns den nationalen Geist nicht weniger aus der Kunst

verdrängt als aus allen anderen Bereichen! Der trostlose Mangel an Selbstachtung, jene traurige Manie, auf die niederträchtigste Weise alles Fremde unbedingt besser zu finden und nachzuäffen, jener widerwärtigste Zug der Bedientenhaftigkeit, den dreihundertjähriges Unglück unserem Volkscharakter so tief einprägte, daß man ihm heute noch in allen Ecken begegnet, — er herrschte damals noch viel unumschränkter und mußte jedes edlere Gemüth empören und zum Widerspruch herausfordern. Nirgends war dieß aber mehr der Fall als in Oesterreich, wo der Metternich'sche Quietismus alle Geister entnervt, den Volksgeist in geradezu unglaublicher Weise entwürdigt hatte. So konnte denn Führich leicht zu dem kommen, was er so schildert:

„Der Ideengang, den ich in Novalis, Tieck, Schlegel und was zu jener Schule gehörte, verbunden mit dem Wenigen, was ich von Cornelius und Overbeck gesehen, entdeckt zu haben glaubte, weckte in mir den Drang nach einer bestimmten Richtung, die meinen Bestrebungen Halt und Festigkeit zu geben im Stande wäre. Dürer, und was mir zu jener Zeit noch von altdeutscher Kunst zu Gesichte kam, verstärkte diesen Drang; es war die Sehnsucht nach etwas Bleibendem, Positivem. Was von älterer, bildender Kunst mir bekannt geworden, erklärte mir nun auch die Baukunst jener Zeit, und Prag bot mir in dem Vielen, was es von deutscher Baukunst noch hat, eine Anschauung mehr von dem tiefsinnigen und gewaltigen Geiste unseres chrichstlich-deutschen Alterthums. Alle diese Eindrücke und Anschauungen, die ich nun durch alle mir zu Gebote stehenden Mittel zu kompletiren suchte, einigten sich in mir zu einem Bilde des starken und frommen Mittelalters, und dieß Bild erhielt durch den Anblick

der Winzigkeiten und inneren Zerfallenheit aller Bestrebungen der Neuzeit eine Folie, die seinen Glanz nur noch mehr erhöhte. Jene große, schöne, hingeschwundene Zeit in Lied und Bild zu feiern und in der Mitwelt dadurch eine Sehnsucht nach jener alten Herrlichkeit zu wecken, erschien mir jetzt als die Aufgabe der Kunst. Ich ward Romantiker in diesem Sinne, und meine Compositionen zur böhmischen Geschichte, die ich für die Bohmann'sche Kunsthandlung in Prag zum Theil selbst lithographirte, können in mancher Beziehung als der erste Ausdruck meiner damaligen Geistesrichtung gelten."

Da sich diesen jungen Männern so eine ganz neue Welt aufgethan, begreift man, daß ihnen das kürzeste Mittel sie zu schildern das liebste war und sie daher zum Stift griffen. Die Illustration mußte ihnen die monumentale Kunst ersetzen, um doch volksthümlich zu werden, mit der Nation im innigsten Zusammenhang zu bleiben und für ihre neuen Anschauungen eine begeisterte Propaganda zu machen. Ein Besuch in Wien konnte ihn auf diesem Wege nur bestärken, als er dort im Belvedere endlich Dürer's herrliche Bilder sah: „Aber ich sah zugleich, daß die Kunsthöhe Dürer's keine vereinzelte Erscheinung sei, sondern eine traditionelle Entwicklung einer auf festen Prinzipien ruhenden, christlichnationalen Kunst." Zugleich lernte er jetzt eine Anzahl romantischer Gesinnungsverwandter kennen: „Durch Talent und Geist am meisten hervorstechend, erschien mir Moritz von Schwind, der nur durch einen, dem Kerne seines innern Wesens fremden Einfluß von außen her, in einer Art von Opposition zu den verschiedenen Schattirungen einer und derselben Richtung, der Romantik nämlich, welcher Alle huldigten, stand."

So entstund denn bei Führich's Rückkehr das „Vater

unser“ in 9 Blättern, welches bald eine ungeheure Verbreitung gewann, weil das Volk hier trotz einer gewissen jugendlichen Kümmerlichkeit in der Dürer nachgeahmten Formgebung doch überall eine ächte, ihm verständliche und hohe Achtung einflößende Empfindung ausgesprochen fand. Neben Dürer findet man aber auch Anklänge an Cornelius, ja sogar an Retzsch, der im benachbarten Dresden gleichzeitig ebenfalls eine freilich viel süßlichere Romantik in mageren Contouren ausprägte. Unstreitig ist Führich nächst Cornelius der Erste gewesen, der diesen Zuckerguß, das Almanachartige, was selbst Schwind niemals vollständig los wurde, sich gründlich abzuthun verstund. Es gelang ihm das zwar noch nicht vollständig, aber doch viel besser in der „Genofeva“, die er, nachdem er erst einige Blätter zu Bürger's wildem Jäger gezeichnet, in Angriff nahm. Sonderbarerweise nicht nach der schönen Volkssage, sondern nach Tieck's Bearbeitung. Er hatte die Sujets mit Beihülfe eines geistesverwandten Freundes und Dichters ausgesucht, der sie nach der Vollendung mit nach Wien nahm und in vornehmen Kreisen zeigte. Dort sah sie Carl Waagen, Bruder des berühmten Kunstforschers und selbst Maler, und begeisterte sich so dafür, daß er dem jungen Künstler in diesen Kreisen eine Pension auf mehrere Jahre nach Italien auswirkte.

Gewiß nicht mit Unrecht, denn man erstaunt auch heute noch vor dieser ersten Ausgabe — nach seinem italienischen Aufenthalt hat Führich die meisten Blätter umgezeichnet und noch sehr verbessert —, welches Stylgefühl sich der junge Mann bereits angeeignet hat. Vieles erinnert direkt an Cornelius. Das Schlichte, Männliche, Kräftige, ja fast Derbe, was Führich's spätere Arbeiten so auszeichnet, ist hier bereits überall sehr

deutlich zu erkennen. Ebenso überrascht die Abwesenheit alles leeren Pathos, aller Ueberschwänglichkeit oder Koketterie bei einem so jungen Manne. Die Charakteristik ist nervig, wenn sich auch ächt romantisch weit mehr Reminiscenzen an Kunstwerke als eigentliche Naturbeobachtungen in den Blättern finden. Diesen begegnet man am ehesten in der Landschaft, die hier schon oft mit großem Reiz behandelt ist.

Im Spätherbst 1826 reiste er von Prag nach Wien ab, wo er bald mitten unter jene romantische Clique gerieth, die dort versammelt war; Klinkowström, Friedr. Schlegel und seine Gemahlin lernte er kennen, dem Fürsten Metternich ward er vorgestellt und von ihm der römischen Gesandtschaft empfohlen. In diesen Kreisen wußte man es sehr wohl zu schätzen, wenn so hochbegabte und schwärmerische junge Leute sich zu brauchbaren Werkzeugen ausbildeten, und förderte sie in jeder Weise. Denn nichts sah man lieber, als wenn Andere fromm und gläubig waren, wenn man sich auch selbst von dergleichen Schwächen vornehm dispensirte.

Im Jänner 1827 gieng er endlich nach Italien ab. Wie malt er da sein volles Herz und seine plastische Art zu sehen, wenn er, der in Venedig noch gesagt: „Das Gefühl des Deutschen, der zum ersten Male Italien betritt, wenn ich es nach dem meinigen beurtheilen soll, ist das der gänzlichen Fremde; andere Menschen, andere Sitten, eine andere Natur“, fortfährt: „Weiterhin verläßt uns der griechische Charakter der Gegend nicht mehr und stimmt zu den wichtigsten, erhabensten und heiligsten Erinnerungen. Nichts sieht prosaisch aus. Die alten Städtchen, auf den Bergspitzen hangend, aus der Ferne wie Ruinen zu sehen, mit den altergrauen Thoren, von Außen mit Epheu umrankt, nach welchen Weiber in der

schönen, fast antiken Landestracht, vom Brunnen kommend, die Wasserurne auf dem Kopfe, den Spinnrocken in der Hand, hinaufziehen; an den Bergabhängen, an welchen Heerden schöner weißer Ziegen weiden, das matte Grün des Oelbaumes zerstreut. Nichts stört die Phantasie, ob sie sich in die antike Welt Italiens versetzen oder in dieser Wirklichkeit die einfach erhabene Größe biblischer Schilderungen erblicken will; dann der Ordensbruder, der sein Lastthier, mit Früchten oder Holz beladen, nach seinem Kloster leitet; der Einsiedler, der, das Brevier lesend, vor seiner bemoosten Zelle sitzt; oder etwa der Pilger, der an seinem Stabe daher schreitet; anstatt das Bild des großen geschichtlichen Lebens, das uns hier überall entgegentritt, zu stören (wie gewisse Reisebeschreiber in ihrer unwissenden oder böswilligen Engherzigkeit gerne behaupten), vollenden und krönen dasselbe."

Führich besaß schon einen gewissen Ruf, als er sprühend von Jugendkraft nach Rom unter die dort noch fast vollständig versammelte deutsche Gemeinde trat, in die er gleich durch Waagen eingeführt ward. Mit ihm und dem Hannoveraner Oesterley sah er sich zunächst Rom an, dann lernte er erst die hervorragendsten Gesinnungsgenossen kennen. Zuerst den alten Koch: „Ich fand an ihm ganz den eigenthümlichen Mann, als welchen der Ruf ihn mir schon bezeichnet hatte, eines jener gebornen nicht affektirten Originale, denen man alles verzeiht, was man von Anderen als verletzend oder beleidigend aufnehmen würde. Hinter der herben Form, in welcher er seine, in der Regel richtigen Ansichten aussprach, schimmerte immer eine gewisse aufrichtige und treuherzige Gutmüthigkeit hervor, die seinem Zorne über gewisse Uebelstände, besonders in Bezug auf moderne Kunstverhältnisse,

mitunter etwas Komisches gab. Geistreich, poetisch, durch und durch Künstler und in Rom, wo nur sehr gewöhnliche Naturen die verblasenen und abgegriffenen Manieren unserer deutschen Salons-Conversation vermissen, war er in Betracht seines äußeren Erscheinens und Sichgebens ein Naturgewächs mit allem Schroffen, Eckigen und Spitzigen und allen Schönheiten eines solchen." Dann schildert er Overbeck, Julius Schnorr, Philipp Veit; auch Thorwaldsen's Atelier besuchte er, ohne sich sympathisch von diesem neu aufgewärmten Griechenthum berührt zu fühlen. Er sagt von dessen zwölf Aposteln: „Wie wir im Leben schon jedes erkünstelte, an sich unwahre Gefühl Komödie nennen, so ist Thorwaldsen in diesen Bildwerken — so meisterhaft sie auch von Seiten der Anwendung äußerer Kunstmittel erscheinen — dennoch nichts als ein Schauspieler." Und fährt dann fort: „Je gedrängter und mächtiger die Eindrücke waren, die Rom und römisches Leben auf mich machten, desto mehr stieg in mir der Drang, nun auch von Zeit zu Zeit selbst wieder etwas zu schaffen; allein trotz meiner noch immer lebendigen Vorliebe für Romantik, brachte ich es doch auf jenem Boden — mit Ausnahme eines kleinen Cyclus aus Tieck's „Runenberge", den ich im Auftrage des Herrn Hugo Altgrafen v. Salm componiren mußte — zu keiner eigentlich romantischen Stimmung und Idee, noch weniger zur künstlerischen Behandlung eines solchen Stoffes. Der Sinn für das eigentlich Historische wuchs mit jedem Tage in mir, je mehr der Sinn für das innere Wesen desselben mir aufgieng und hier, wo Alles den Geist der Geschichte und zwar der Weltgeschichte athmete, aufgehen mußte. Meine einseitigen romantischen Tendenzen traten immer mehr in den Hintergrund zurück und fingen an, einer

universelleren, auf die Grunddogmen aller Geschichte — Sünde und Versöhnung — gestützten Welt= und Geschichtsansicht Platz zu machen, und von diesem Gesichtspunkte aus das Wesen der Menschheit und ihre Geschicke betrachtend, trat mir die Bedeutung, oder besser die Sendung der Kunst im umfassendsten Sinne des Wortes in einem bisher nicht gekannten höheren Lichte entgegen. In der heiligen Woche z. B., wenn ich den Feierlichkeiten in der Sixtinischen Kapelle beiwohnte, bemächtigte sich meiner jene wunderbare Stimmung, jenes eigenthümliche historische Bewußtsein, wo man sich nicht mehr als Individuum denkt, sondern wo dieser Gedanke in dem Allmeinen der Menschheit untergeht, und dieser wieder nur auf Gott und unser Verhältniß zu ihm, wie auf die Bedingungen dieses Verhältnisses zurückgeht."

Man sieht, wie stark die Romantik gerade jetzt, wo Führich sie abzuschütteln glaubte, wirkte! Doch lassen wir ihn weiterreden:

„Unter den ausgezeichnetsten Historienmalern: Overbeck, Veit, Schnorr und einigen Andern bestand ein sogenannter Compositionsverein, wo gestellte historische Aufgaben gemeinschaftlich gelöst und die gelösten gegenseitig besprochen wurden. Die Zahl der Theilnehmer war auf eine gewisse kleine Anzahl beschränkt. Durch die Abreise eines Mitgliedes, Ludwig von Maidol aus Dorpat, entstand eine Lücke, in welche ich einzutreten das Glück hatte. Diese Uebungen und Besprechungen waren mir gerade damals, wo mein Gesichtskreis sich erweiterte, sehr nützlich.

„Bald sollte ich in eine bestimmte Wirksamkeit eintreten. Es überraschte mich höchst schmeichelhaft, als eines Tages Overbeck zu mir kam und mich fragte, ob ich nicht

die Vollendung des Tassozimmers in der Villa Massimi nach meinen Compositionen übernehmen wolle; blos bei der Wahl der von ihm projektirten Gegenstände bäte er mich zu bleiben. Das in mich gesetzte Vertrauen machte Aufsehen und erregte hie und da sogar Neid."

Dort begann er jetzt also zu arbeiten und zwar die drei Bilder zu Tasso's befreitem Jerusalem: wie Armida den ruhig seines Weges reitenden Rinaldo mit Pfeilen beschießt als Bild der sündhaften Liebe. Dann wie er im Zauberwald die Myrthe fällt, und endlich wie Gottfried von Bouillon mit seinen Streitern die Waffen auf dem heiligen Grabe niederlegen. Später schloß sich noch ein Stück grau in grau gemalten Frieses mit verschiedenen Szenen daran, so der Höllenrath der Dämonen, der Wassermangel im christlichen Lager, das erste Erblicken der heiligen Stadt und die Bußprozession vor dem entscheidenden Sturm. Diese Arbeiten zeigen den Meister schon ziemlich so wie er seither geblieben ist, schlicht und kerngesund, deutscher als alle anderen, ein vortrefflicher Zeichner und — schlechter Kolorist mit ziegelrothem Fleisch und durchweg kühler bunter Färbung ohne eine Ahnung von dem was Helldunkel und Ton heißt. Nichtsdestoweniger sind gerade die Portraite des Fürsten Massimi mit seiner Familie, die er hier anbringen mußte, geistreich und so ächt wienerisch zugleich behandelt, als wenn sie etwa Kriehuber gezeichnet hätte, obwohl die modernen Köpfe nicht allzugut in die übrige romantische Komposition passen.

Da Führich mit Koch eine zeitlang zusammen arbeitete und dieser Preller täglich sah, so wäre es selbstverständlich, daß er diesen gekannt haben müßte, auch wenn Preller es mir nicht ausdrücklich erzählt hätte, daß er mit

ihm zu der sogenannten Brandwache gehört habe, d. h. jener lustigen Anzahl Kneipbrüder, die immer noch bei der Flasche sitzen blieben, wenn alle anderen giengen, und daß, wie er sich in seiner derben Art ausdrückte, „Führich einer der lustigsten und witzigsten von allen und noch kein solcher Kapuziner gewesen wie später.“ Das trifft nun schon darum nicht ganz zu, weil bei Führich keine Spur weder von Kapuziner noch sonstigem Cynismus zu finden, die innere und äußere Sauberkeit vielmehr Charakterzug bei ihm ist. Ohne jemals vornehm zu erscheinen, — er zeigt allerdings, wie Dürer, einen durchaus bürgerlichen Charakter, der aber Erhabenheit und gewaltige Macht keineswegs ausschließt, — hat er etwas von der Wucht eines Paulus an sich. Erwähnt Führich in seiner Schrift Prellers dennoch nicht, so geschah das wahrscheinlich, weil er später nicht mehr so mit dem alten Heiden harmonirte als damals. Wie er überhaupt schon immer im strengsten Respekt vor aller Autorität erzogen war, zeigt er am besten, wenn er erzählt: „Ich war mit meinen Arbeiten in der Villa Massimi schon bedeutend vorgerückt, als der König von Bayern nach Rom kam, der sich für die Arbeiten in der Villa lebhaft interessirte. Eines Tages fand ich eine Einladung zu seiner Tafel in meiner Wohnung; was mich, wie leicht zu denken, höchst schmeichelhaft überraschte. Ich ging des folgenden Tages, an einem Freitage, in Gesellschaft Koch's, der ebenfalls geladen war, nach der Villa Malta, wo der König wohnte und die späterhin sein Eigenthum geworden. Der kunstliebende Monarch empfieng uns mit herablassender Huld, und ich erinnere mich keines Diners in höherer Gesellschaft, wo eine gewisse Gespanntheit und Gezwungenheit so schnell einer freieren, offeneren Stimmung Platz gemacht hätte. Außer Graf Seins-

heim und Graf Arko waren Koch und ich die einzigen Gäste; es wurden Fastenspeisen genossen. Rechts vom Könige saß Koch, links ich. Ich war von jeher gewohnt (der heutigen Mode zwar zuwider) Aeltere und Vornehmere, besonders das Verdienst mit Achtung und Ehrfurcht zu betrachten und mich durch die mindeste Auszeichnung von Solchen hochgeehrt zu fühlen; wie hoch mußten daher hier nicht die Wellen meines Stolzes schlagen!"

Der König wünschte ihn in München zu besitzen, Führich, voll Anhänglichkeit an sein Vaterland, konnte sich aber nicht entschließen um so mehr, als ihm eine Anstellung in Wien durch Fürst Metternich schon in Aussicht gestellt war. Daß man ihn trotz seiner frommen und hyperloyalen Gesinnung so lange halb verhungern lassen würde, bis ihn das Jahr 1848 und die liberale Richtung, die er doch so perhorreszirte, zu besserer Geltung brachten, war eine Ironie des Schicksals, welche indeß die Frivolität seiner Protektoren am besten charakterisirt, die niemals irgend ein tieferes Interesse für Kunst, und gewiß am allerwenigsten für die seinige, gehegt hatten. Diese christlich-romantischen Schwärmer betrachtete man in Wien wie in Rom, von je als Werkzeuge, die man benützte, aber heimlich als Thoren verlachte.

Für die Arbeiten in der Villa Massimi fast ebenso erbärmlich bezahlt, als Cornelius seinerzeit in der Casa Bartholdy, kehrte Führich endlich, nachdem er vorher noch Neapel besucht hatte, zurück. In Rom, wo er nicht nur unter den Nazarenern hoch angesehen war, gaben ihm die Freunde ein Abschiedsmahl, dann gieng es weiter bis Assisi; da traf er Overbeck an seinem Gemälde in der Kirche degli Angeli und Steinle, verweilte in Perugia fünf, in Florenz sechs Wochen,

in Venedig zwei und kam dann über Wien im November 1829 nach Prag zurück in die armseligste und nüchternste Gegenwart, nach all dem Reichthum der klassischen Welt. Da brauchte er den romantischen Himmel in seiner Brust gar sehr, um nicht an der Erbärmlichkeit rundum zu Grunde zu gehen.

Zunächst machte er jetzt eine große Sepiazeichnung für den Fürsten Metternich, „Begegnung Jakobs mit Rahel", welch liebliche Idylle er später auch gemalt hat. Dann radirte er die Genofeva, nachdem er sie umgearbeitet für einen Kunsthändler, malte mehrere Bilder, darunter auch ein großes „die Enthauptung des heil. Jakobus" für die Kirche der Stadt Pakau und begann jene herrlichen Zeichnungen vom Triumph des Erlösers, die er später selber radirte. Unstreitig gehört diese grandiose Komposition zum besten, was er überhaupt gemacht, zeigt den wohlthätigen Einfluß, den Italien auf seine Formengebung ausgeübt, am meisten. Es ist eine Art Prozession sämmtlicher Gestalten des alten und neuen Bundes, die Adam und Eva an der Spitze der ersteren eröffnen, bis Christus in der Mitte auf einem Triumphwagen erscheint, gefolgt von den Aposteln und Kirchenvätern, Heiligen und Märtyrern, ganz in der Art, wie etwa Mantegna seinen Triumphzug komponirt. Zählt er zum besten was die romantische Kunst hervorgebracht durch die Kraft der Charakteristik sowohl als die Erhabenheit der Auffassung, so war es doch schon fast eine Blasphemie sich den gründlich blasirten Metternich auch in dieser Gesellschaft zu denken. Nichtsdestoweniger schickt er sie dem Fürsten zur Ansicht auf Betrieb Schusters, eines Freundes, der dessen Verwalter war. Natürlich erhielt er einige schöne Redensarten zurück und die Ein-

ladung sich vorzustellen. Ehe es aber geschah, kam die Julirevolution dazwischen, der Fürst reiste ab und kümmerte sich vier lange Jahre lang nicht mehr um unseren guten Führich und seine Versprechungen. Endlich nach langem Flehen des treuen Schuster wird er durch die erbärmliche Stelle eines zweiten Custos der Lamberg'schen Gallerie abgefunden. So behandelte diese vormärzliche Wiener Gesellschaft große Künstler, das war ihr ganzer Fortschritt seit sie einen Mozart mit Fußtritten traktirt. Wie sich Metternich selber zur Kunst stellte, erhellt am besten daraus, daß er bei der alljährlichen Neujahrsgratulation des akademischen Rathes gewöhnlich zu sagen pflegte: „Nun so schieben wir eben den Karren wieder weiter."

Führich hatte in jener vierjährigen Zwischenzeit sich mit einem ihm schon früher verlobten Mädchen verheirathet und sie in seine Familie, denn er lebte aus Anhänglichkeit noch immer mit dem Vater zusammen, eingeführt. Im September 1834 zog er dann nach Wien um seine Stelle anzutreten. Aber auch jetzt hatte er bei der ärmlichen Dotirung derselben und den elenden Preisen, die ihm für seine herrlichen Arbeiten von der reichsten Klerisei der Welt gezahlt wurden, bei der völligen Nichtachtung, die ihm die üppige Stadt angedeihen ließ, noch lange ein Leben voll Entsagung zu führen. Es gehörte all die schlichte Demuth und das Gottvertrauen des Mannes dazu, dergleichen ohne Murren zu ertragen. Dafür mußte ihn ein viel reicherer Umgang jetzt entschädigen, so von Künstlern Kuppelwieser, Steinle, Radlik und Böhm, die inzwischen auch aus Italien zurückgekehrt waren, von Gelehrten der glänzend gestellte Jarcke, die Professoren Schroff, Endlicher und Fick rc., wie denn das Wien der zwanziger und dreißiger

Jahre, wo Gentz, Jarcke, Ad. Müller, Fr. Schlegel in der Staatskanzlei arbeiteten, immerhin geistig noch viel bedeutender war, als das der vierziger Jahre, wo sie durch Hurter, Zacharias Werner, Pilat ersetzt wurden und das Sedlnitzky'sche Polizeiregiment eigentlich jede, wie immer geartete, geistige Bewegung mit Mißtrauen betrachtete. Ihm war selbst ein Mann wie Führich verdächtig und eigentlich mit allem Recht.

Der im Jahre 1836 erfolgte Tod des Vaters lud dem braven Mann dann auch noch Mutter und Schwester zur eigenen zahlreichen Familie auf. Im Jahre 1839 sah er wenigstens Venedig wieder um im dortigen Depot etwa hundert Bilder für seine akademische Gallerie auszusuchen. Eine Verbesserung seiner elenden Stellung erlangte er aber erst, als ihm die Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde in Prag, nach Kadlik's Tod, die Direktorstelle bei ihrer Kunstschule anbot. Da, um ihn zu halten, gab man ihm endlich 1841 die Professur für historische Komposition an der Akademie mit 1400 Gulden Gehalt.

Dort hat er mehr als dreißig Jahre lang als ein Vorbild hoher Tugend, ebenso mächtig als wohlthätig gewirkt, einen wahren Damm gegen den zunehmenden Materialismus in der Kunst gebildet, ohne deßhalb jemals einseitig und verrannt zu werden in allem was sie angieng. Wenn er gleich gegen die Gesinnungsgenossen unter den Künstlern mehr als nachsichtig war, so vertrug er sich doch auch mit andersdenkenden Collegen sehr gut, wenn sie nur ächte Künstler waren, wie z. B. Rahl, dessen Partei er lebhaft nahm, als er durch den ächt bureaukratischen Direktor Ruben aus der Akademie hinausgedrängt wurde. Sind doch aus seiner Schule selbst Künstler wie Passini hervorgegangen, der seiner heute noch

mit der größten Hochachtung gedenkt als seines geistigen Retters. Aber nicht minder auch Vogler, Dobyaschofsky, Plattner, Stolz, Emler, die beiden Wörndle, Schönbrunner, Madjera, Majer und viele Andere. Das Wuchtige, Flammende des Mannes, die Reinheit seiner Begeisterung, die Unerschütterlichkeit seiner Ueberzeugung übte mächtigen Einfluß auf alle aus, wie seine kampflustige Tapferkeit. In seinen technischen Vorzügen und Fehlern sich nicht sehr von den übrigen Romantikern unterscheidend, hat er doch vor ihnen die Mannhaftigkeit, Energie, Schlichtheit und Wahrheit, das ächt deutsche Wesen voraus, das sogar sich in der Heimat immer mehr bei seinen Werken herausbildet, wie er denn gerade jetzt seine größten Fortschritte zu machen anfängt.

Seine Persönlichkeit prägte sich indeß von allem Anfang an so stark in denselben aus, daß sie sich dadurch auffallend verwandt blieben, was ihre Datirung oft sehr erschwert, um so mehr als seine Fruchtbarkeit wahrhaft unermeßlich war und er bei der Gleichmäßigkeit der religiösen Vorwürfe, bei denen dieselben Gemüthsbewegungen und Charaktereigenschaften beständig wiederkehren, des ganzen Reichthums seines Geistes bedurfte um nicht monoton zu werden. Am besten sind ihm daher immer die Idyllen gelungen, weil er hier unmittelbar an die seligen Jugenderinnerungen anknüpfen konnte, und es möchten um diese Zeit zwei der reizendsten entstanden sein, die im Wiener Belvedere noch zu sehen sind. Erstlich Jakob, der die Rahel auf die Stirne küßt, nach der schon erwähnten Zeichnung, voll keuscher Anmuth und würziger Landluft. Der übliche historische Sturmwind in den Gewändern deutet allein schon auf die frühe Entstehung dieses Bildes. Dann jener wunderliebliche Gang Maria's über das Gebirge,

wo drei singende Engelknaben so voll naiver Liebenswürdigkeit, als hätte sie Gian-Bellin selber gemalt, vor ihr herwandeln und andere in der Luft ihr Rosen auf den Weg streuen, von denen der hinter ihr drein humpelnde Joseph eine aufliest. Die fromme Demuth der Maria ist hier so unübertrefflich gelungen, als die Art, wie sie die süße Last unter'm Herzen trägt, fein der Natur abgelauscht. Dabei ist die Landschaft, ein Waldesrand auf der Höhe des Berges, von der man eine weite Aussicht ins Thal hat, köstlich komponirt. Aus dieser Zeit, 1837, ist auch die Zeichnung eines Landmannes, der, bei herrlichem Frühlingsmorgen in weiter Landschaft pflügt, während die Frau nebenan am Rande sitzt und spinnt, Engel über ihm läuten und Frucht in die Furchen säen. Es möchte unmöglich sein, mit einfacheren Mitteln uns das Hochpoetische des Bauernstandes, seinen innigen Zusammenhang mit der Natur so ergreifend als erschöpfend zu schildern. Ungefähr gleichzeitig entstund ein Oelbild: die trauernden Juden an den Wassern von Babylon, einst im Besitz des Grafen Erwin Nostiz, voll ernster Größe und sogar besser kolorirt als ihm dieß später meist gelang. Daneben ein großes Abendmahl für den Speisesaal der Kapuziner und ein heiliger Aloysius für die Kirche in Stockerau.

Von 1844 ab nahm ihn dann die Ausführung der Kreuzwegstationen für die St. Johanniskirche in der Leopoldstadt ganz in Anspruch. Hier half ihm bei der Ausführung in lebensgroßen Figuren al fresco sein Schüler Vogler mit vieler Treue, was um so nothwendiger war, als das dunkle Lokal dieselbe außerordentlich erschwerte. Führich hat die Kompositionen später bei Manz in Regensburg durch den

Stich publizirt und sie haben so eine große Verbreitung gefunden und sind besonders unzähligemale von Anderen benützt worden; denn das charakterisirt ja jene gute alte Zeit, daß die Machthaber nicht nur selber fast nichts für die Künstler thaten, sondern auch noch gestatteten, daß man ihr Eigenthum ungestört plündern durfte.

Ich habe schon gesagt, daß Führich alles eher als ein Colorist ist und so wird man denn auch bei diesen Bildern besser thun von der Farbe ganz zu abstrahiren und sich an die nervige Komposition zu halten, die überall den großen Meister zeigt. Manches an den vierzehn Bildern ist so, daß es wohl sein Vorbild Dürer komponirt haben könnte, wenn dieser in der Regel auch noch schärfer individualisirt. Besonders ist ihm sein dem Rafael'schen Spasimo nachgebildeter Christus fast durchgängig vortrefflich gelungen, sowohl im Ausdruck als der edlen Gestalt. Merkwürdig ist bei allen Führich'schen Figuren, daß sie fast nie groß von Wuchs, sondern immer gedrungen und eher unter als über Mittelgröße erscheinen, wie er selber.

Es kann keine Frage sein, daß die Neigung zur Spekulation, die Führich mit allen Romantikern theilt, seiner künstlerischen Ausbildung so wenig förderlich war, als sie es Cornelius gewesen ist. So erzählt er uns, daß er Möhler's Symbolik, Thomas Moore, Stolberg's Religionsgeschichte, Windischmann, De Maistre, Görres, Fr. v. Schlegel, Döllinger's Kirchengeschichte u. a. studirt. Die Gewöhnung an abstraktes Denken ist aber dem Künstler immer nachtheilig und auch Führich ist dem nicht entgangen. Indem sie ihn schlecht philosophiren lehrte, hat sie ihn offenbar verhindert gut malen zu lernen. Ohne Zweifel hatte er vollständig recht, wenn er

7*

behauptete, daß alle Kunst religiöser Natur sei, und wenn er daher sagt: „Soll Kunst unter uns leben, so müssen wir uns die wahre Ansicht von ihr nicht trüben und verkümmern. Die heilige oder religiöse Kunst ist der Gipfelpunkt, der sonnenhafte Kern aller Kunst, sie steht in des höchsten Herrn Pflicht und und Dienst, sie ist die Herrin im Hause der Kunst. Zu dieser Herrin kamen einst die Fächer und Fächlein, und sprachen: laß uns neben dir in deinem Hause wohnen. — Es wurde und wird erlaubt. Wenn wir aber nie gehört haben, daß dem Landschaftsmaler, dem Blumen-, Thier- oder Schlachtenmaler, und wie die Fächer alle heißen, der Vorwurf der Einseitigkeit gemacht worden, so paßt dieser am wenigsten auf die Geschichtsmalerei, und am allerwenigsten auf ihre höchste Spitze, die christliche Malerei." Wobei nur statt christlicher überhaupt ideale Malerei, d. h. die Behandlung der höchsten Fragen des Daseins, die Bevorzugung alles Erhabenen, Edlen und Großen durch die Kunst zu setzen sein möchte. Führich ist daher auch nicht am besten, wo er reflektirt, sondern wo er, wie bei allem Idyllischen, naiv ist, wie hochachtbar, tief und gedankenvoll er oft auch bei jenem sei. — —

Kaum waren diese großen Arbeiten vollendet, so brach die Revolution von 1848 herein und setzte den Künstler durch den Unsinn, den sie speziell in Wien gelegentlich zu Tage förderte, fast in Verzweiflung. Führich war völlig unfähig ihr Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen und bekämpfte sie aus allen Kräften mit Stift und Schrift. Und doch war gerade sie es, die ihm endlich zur Anerkennung seines Werthes, zur Verbesserung seiner ökonomischen Lage verhalf. Während das Metternich'sche Oesterreich ihn ruhig hatte hungern lassen und höchstens mit schönen Redensarten abspeiste, setzte ihn das

nachmärzliche, von dem ihm so verhaßten Liberalismus durchdrungene erst auf die rechte Stelle, ohne ihn seine Angriffe entgelten zu lassen. Der Kampf gegen alles Talent, der die Signatur des gestürzten Regiments war, jener bleierne Druck, der auf jedem geistigen Streben lastete, hatte eben auch das seinige nicht verschont, — die Machthaber fühlten instinktmäßig heraus, daß das kein Mann sei, der sich beliebig verwenden lasse, wie konservativ er auch seiner innersten Natur nach war. Man haßte jeden unbeugsamen Charakter, und wenn irgend einer, so war er es. Man wollte das absolute Schweigen in Wort und Bild. Zeichnungen so polemischen Inhalts, wie er sie später machte, würden von der damaligen Censur aber erbarmungslos gestrichen worden sein. — Denn wie sehr er sie auch bekämpfte, so war doch die geistige Freiheit seine Lebensatmosphäre. — Der ächte Liberalismus wußte ihn darum auch so viel besser zu schätzen.

Freilich sah es zunächst nicht darnach aus, als 1848 tumultuarische Rotten in sein Haus drangen und nach versteckten Redemptoristen suchten, da er, der seinen Schülern immer Vorträge über Kunst gehalten und dabei natürlich Propaganda für seine Ansichten gemacht hatte, als „Reaktionär“ und „Jesuit“ in besonders üblem Rufe stand. Dieß nöthigte ihn sogar im Mai mit Familie nach Böhmen zu fliehen, wo er bis Anfang 1849 blieb. Nach der Rückkehr entstanden nun eine Madonna für das Städtchen Schönlinde, wo er ein Asyl gefunden, eine Reihe Zeichnungen für Hering und Remington in London und die „Gedenkblätter für unsere Zeit“, in denen er die Tendenzen des Liberalismus, wie ihm derselbe als Abfall von allem Göttlichen erschien, durch allerhand bald geistvolle, bald auch sehr unverdauliche

Allegorien als Satanswerk bekämpfte. Er hat dabei jedenfalls sich mehr als ihm geschadet, denn daß dergleichen phantastische Uebertreibung, welche die Aufklärung als Furie darstellt, immer über das Ziel hinausschießt, versteht sich von selbst. Dem folgten mehrere Bilder und Zeichnungen für den Nuntius Viale Prela und in Veranlassung der Rettung des Kaisers aus Mörderhand ein Votivbild nach Mödling, eine Madonna mit dem Kind, das mit dem Speer das Haupt des revolutionären Drachen durchsticht.

Dergleichen ungesunde Gedanken ließ er jetzt endlich bei Seite, als ihm die Oberleitung bei der Herstellung des Bilderschmuckes für jene Altlerchenfelderkirche übertragen ward, die in der Kunstgeschichte Wiens eine so bedeutsame Rolle spielt. Hier hatte ihm also derselbe Liberalismus, den er so angefeindet, zur Hauptaufgabe seines Lebens verholfen; denn ohne diesen wäre sie gar nie so gebaut worden. Von Führich selbst rührt bei dieser gewaltigen Arbeit die Komposition aller Hauptbilder her. So der mächtigen, die Apsis ausfüllenden Dreifaltigkeit mit den Heiligen des Himmels. Dann über den Oratorien die Auferweckung des Lazarus und Thomas den Finger in die Wundmale legend, ferner Petrus am Meere, die Jünger in Emaus, die armen Seelen und die Schutzengel, endlich an der Rückwand der Kirche Engelsturz und jüngstes Gericht. — Diese Bilder sind fast sämmtlich von großer Schönheit der Erfindung, besonders ist in den beiden letzteren ein erschütternder Ernst und ein mächtiges dramatisches Leben ohne alles falsche Pathos. Aber auch Petrus am Meere und Thomas überraschen durch das Frappante der Komposition, das sich dem Gedächtniß sofort für immer einprägt. Es gibt bei Führich niemals irgendwelch überflüssige

Episoden oder Figuren, er ist die Knappheit und Strenge selber, was man mit einem Striche sagen kann, sagt er gewiß nie mit zweien, eben deßhalb regt er die Phantasie so mächtig an, das Gebotene zu ergänzen. Allerdings liegt es auch in der Art dieser Kunst, daß ihm das bei seinen einfachen Zeichnungen noch mehr gelingt.

Die Vollendung dieser umfassenden Arbeit brachte ihm dann wohlverdiente Auszeichnungen aller Art ein; er wurde sogar geadelt. Vorher schon war er 1858 als Vertreter der Wiener Akademie zur großen historischen Ausstellung nach München gesandt worden und hatte sich bei dieser Gelegenheit nicht nur der dortigen Schöpfungen gefreut, sondern auch die Wartburg besucht, um die Fresken seines Freundes Schwind zu sehen, und war dann den Rhein hinab bis nach Düsseldorf gefahren, überall mit größter Achtung aufgenommen und gefeiert.

Zurückgekehrt machte er nun neben vielem Anderen auch eine Madonna für seine Geburtsstadt Kratzau. Im Herbst 1862 traf ihn schwer der Tod seines Freundes Kuppelwieser, nachdem ihm schon früher, 1855, die Mutter entrissen worden.

Um diese Zeit lernte ich bei einem Besuche in Wien den schon lange bewunderten Meister persönlich kennen und freute mich an der Lebendigkeit und dem sprühenden Feuer des schon alternden Mannes. Mittelgroß und breitschulterig mit einem eben so schönen als prächtig geistvollen Kopf hatte er in seiner natürlichen Beredtsamkeit, dem kampflustigen, schlagfertigen und doch tief humanen Wesen voll Witz und Humor etwas überaus Einnehmendes, dem man sich nicht leicht entzog und das auf junge Leute wahrhaft bezaubernd wirken mußte. Um so mehr als er die Wahrheit, Ehrlichkeit und

Uneigennützigkeit selber war. Machte es einem doch schon den wunderbarsten Eindruck, den bereits eines europäischen Rufes genießenden Mann in einer engen Stube vier Treppen hoch im Salzgries, einer ärmlichen jetzt abgerissenen Straße im Judenviertel Wiens, zu finden, wo er das große Bild nicht zur Hälfte aufstellen konnte, an dem er eben malte. Es war ein St. Benedikt, der in der Nacht durch ein von seiner Schwester, der hl. Scholastika, erbetenes Ungewitter gezwungen wird, seinen Besuch bei ihr — den letzten vor ihrem Tode — zu verlängern. Das nahende Unwetter war durch blitzschleudernde und Wasserströme ausgießende Engel so hochpoetisch ausgesprochen als die Konzeption der beiden Hauptfiguren grandios.

Ohne Zweifel machte Führich's Malerei seine Zeichnungen nicht besser und die letzteren gewähren einen reineren Genuß. So zeigte er mir damals drei von den vier Jahreszeiten, für den Stich bestimmte herrliche Kompositionen, von denen leider bis jetzt nur „der Frühling" zur Ausführung durch Ludy gekommen ist. Wir sehen vorne unten den Engel der Auferstehung mit der Drommete sitzen, über ihm den aus dem Grabe tretenden Christus als Spender des wahren, des geistigen Frühlings. Um ihn eine Kinderschaar, die jüngsten dieser Frühlingskinder die Schneeglöckchen, werden eben von einem Engel aufgedeckt und läuten mit ihren Glöckchen den unten in der Tiefe schlummernden Todten zur Auferstehung. Links flieht dann der Winter mit der Nacht, rechts tanzen und spielen die Kinder Gottes und ein Junge zerbricht mit dem Hammer das Eis aus dem nun als frischer Quell das Wort des Heils, Blumen weckend, heraussprudelt, während ein krähender Hahn auch hier den unter den Grüften Schlummern-

den die Stunde der Erlösung ankündigt. Das könnte nun, so sinnvoll poetisch es gedacht ist, dennoch recht langweilig und unverständlich gemacht sein, aber es ist nicht minder reizend und deutlich gezeichnet als poetisch erfunden, und ich bedaure nur, daß nicht sämmtliche Blätter erschienen sind.

Um diese Zeit ungefähr entstunden auch zwei Bilder für die Gallerie Schack in München: „Die Verbreitung des Christenthums unter den Germanen“ und „die Auffindung der Leiche des St. Nepomuk.“ Auf jenem sehen wir mitten im Walde einen gewappneten Jüngling, betend vor einem Madonnenbild an einer Eiche, links bewaffnete Barbaren erstaunt auf ihn blickend, im Mittelgrund ist das Jagdleben der Germanen geschildert, rechts im geöffneten Hintergrund ein Kloster auf der Höhe und unten den Wald ausrodende und pflügende Mönche, die im Vordergrunde bereits die Kinder unterrichten. Weniger reflektirt, unmittelbarer und darum dramatisch weit wirksamer ist die Auffindung des mythischen Prager Heiligen, der vom Moldaustrome an's Ufer geschwemmt, im Morgengrauen durch Fischer gefunden wird. Unstreitig würden beide Bilder eine weit größere Wirkung machen, wenn sie nur grau in grau oder mit grüner Erde getuscht wären, als jetzt, wo uns die kalte und bunte Färbung unangenehm stört, und uns auch nicht einmal irgend ein Reiz des Vortrags entschädigt. Außer vielen anderen kleineren Oelbildern malte Führich noch 1870 Rudolf v. Habsburgs Begegnung mit dem Priester.

Kurz vorher war ihm auch die Entwerfung des Programms für den reichen Wandbilder- und Glasgemäldeschmuck übertragen worden, mit dem die Votivkirche geziert werden sollte. Mit Ausnahme von Dreien hat er zu den im Chor

durch seinen Schwiegersohn Wörndle ausgeführten Fresken wie mehreren Glasgemälden auch die Compositionen gezeichnet und hier besonders in den Szenen aus der Sündfluth auf's Neue sein Talent großartig dramatischer Schilderung bewährt, obwohl die Ausführung im Ganzen eher hinter jener der Altlerchenfelderkirche zurücksteht.

Weitaus das bedeutendste aber von seiner gesammten ungeheuren Produktion, dasjenige, was seinem Namen für alle Zeiten ein ehrenvolles Andenken in der deutschen Kunst sichern wird, sind seine von den fünfziger Jahren an publizirten Bildercyclen, deren die meisten bei Alphons Dürr in Leipzig erschienen. Zusammen mit Schwind's und Ludwig Richter's Arbeiten bilden sie einen Schatz, dem keine moderne Nation auch nur entfernt Aehnliches von gleichem Werth an die Seite zu setzen hat. Die schönste derselben ist wohl „der bethlehemitische Weg", die Geburts- und Kindergeschichte Jesu in 12 Blättern darstellend. Es sind Idyllen von unsäglichem Reiz reiner und edler Erfindung, sowohl in den Figuren als in der meist herrlich großartig aufgefaßten Landschaft. Mutter und Kind sind fast immer mit einer schlichten Schönheit componirt, die sich dem besten aller Zeiten an die Seite stellt und den Vorzug hat von Gaber mit den einfachsten Mitteln so vollkommen wiedergegeben zu sein, daß alle Kupferstiche und Radirungen, mit denen Führich denn auch nie zufrieden war, hinter dessen Holzschnitten weit zurückbleiben. Die feinsten Reize der Bewegung hat Führich bei seinen Kindern und Frauen der Natur abgelauscht; die Maria in der Verkündigung ist eben so neu als wunderbar schlicht aufgefaßt, in der Geburt Christi, wo sie betend vor dem Sohne sitzt, erscheint sie ganz rafaelisch. Nicht minder herrliches findet man in den 15 Blättern

des Cyclus „Er ist auferstanden". Es ist hier eine feste Ueberzeugung, ein Ernst in dieser Erzählung der Auferstehungsgeschichte, deren poetische Kraft und Unmittelbarkeit auf's höchste imponirt. Weniger gelungen ist die Wiedergabe des 1875 erschienenen, von Merz allzu glatt gestochenen Buch Ruth, obwohl auch da einige sehr schöne Compositionen sind. Prächtig ist dann aber wieder der von Petrak etwas besser gestochene „verlorene Sohn", wo besonders die Blätter, wo dieser gramvoll neben den Schweinen sitzt, dann als er zum erstenmal das Vaterhaus wieder erblickt, und endlich sich dem Vater zu Füßen wirft, überaus reizvolle Idyllen darstellen. Auch die „Nachfolge Christi" von Thomas von Kempis und der „Psalter" enthalten eine Anzahl schöner Blätter, wie der 1878 erschienene „arme Heinrich" nach Hartmann von Aue.

Führich's letztes Werk „Noah warnt die Sündigen vor der Fluth" zeigt noch dieselbe erstaunliche Sicherheit der Hand, die wir in seinen späteren Arbeiten fast noch mehr bewundern, als in seinen früheren. Wie es denn höchst merkwürdig bleibt, daß weder in dieser noch in anderen irgend ein Nachlaß, im Gegentheil eher ein beständiger Fortschritt zu bemerken ist.

Kurz nach der Vollendung dieses letzten Werks war der Künstler am 13. März 1876 dahingeschieden, eine unersetzliche Lücke in der deutschen Kunst zurücklassend, zu deren eigenthümlichsten, begabtesten und geistvollsten Vertretern er zweifellos gehört. Theilt er mit seinen romantischen Zeitgenossen die Mängel, die dieser Richtung, welche sich der Mittel der Kunst nie vollständig bemächtigte, durchaus anhaften, ist vieles in seinen ästhetischen Anschauungen sehr anfechtbar, zunächst

seine beständige Vermischung der Theologie mit der Kunst, so ist er doch nichtsdestoweniger der unzweifelhaft gesundeste unter allen Nazarenern, ein großer Künstler wie ein ganzer Mann und ein ganzer Deutscher dazu trotz aller Katholizität. Ja obwohl er eines der hervorragendsten und kampflustigsten Mitglieder der „streitenden“ Kirche war. Niemand hat ihn gekannt, ohne ihn zu achten und zu verehren, wie verschiedener Ansicht man sonst auch von ihm sein mochte. Sind es doch nicht die wechselnden Meinungen des Tages und der Zeit, die den Werth eines Menschen bestimmen, sondern die Tüchtigkeit seines Charakters, der Reichthum seines Talents. In beidem hatte Führich aber nur wenig ebenbürtige Nebenbuhler.

XXIV.

Theophilos Hansen.

Seit 1848 sind mehrmals Perioden über Oesterreich hereingebrochen, in denen Jedermann glaubte, daß dieser Staat am Rande des Abgrunds stehend nothwendig auseinandergehen müsse. Selbst heute, wo ich dieß schreibe, scheint eine unglückselige Wendung in seinem Regierungssystem nothwendig zu diesem Resultat der Auflösung des Reiches führen zu sollen. Nichtsdestoweniger hat der Staat gegen alle Erwartung diese furchtbaren Krisen, die ihm eine falsche innere oder äußere Politik zuzog, jedesmal glücklich überstanden und sich sogar dabei zu stärkerer Einheit zusammengerafft. Die gewaltige Klammer aber, die ihn zusammenhält, ist Wien und dessen anscheinend so leicht bewegliches, in Wahrheit aber dabei doch außerordentlich zähes und nachhaltiges deutsches Bürgerthum. Wien ist noch viel mehr das Herz Oesterreichs als Paris das von Frankreich. Und sein Kopf zugleich, denn was das große Donaureich an geistigen Kräften besitzt, was es an idealen Mächten erzeugt, strömt immer hier zusammen, gährt hier und befruchtet von hier aus das ganze Land.

Trotz aller unbegreiflichen sonstigen Irrwege drängt doch die eigene Rührigkeit dieser unermüdlichen deutschen Bürgerschaft wie die mehr oder weniger richtige Einsicht der einander folgenden Regierungen immer mit gleicher Entschiedenheit dahin, die Kraft dieser zusammenhaltenden gewaltigen Klammer noch fort und fort zu verstärken. Wer Wien vor einem Menschenalter verlassen und es erst heute wiedersähe, würde sich bald gestehen müssen, daß keine Stadt der Welt, selbst Paris trotz seines Umbaues nicht, in dieser Zeit eine so ungeheure Umwandlung erfahren. Denn während es sehr bestreitbar bleibt, ob Paris, London, Rom, ja selbst Berlin jetzt oder vor 1848 mehr geistige Kräfte enthielten, unterliegt ihre ganz ungeheure Verstärkung in Wien seit jener Zeit auch nicht dem allermindesten Zweifel.

Ganz besonders ist dieß, entsprechend seinem sinnlichen, dem Cultus alles Schönen leidenschaftlicher als alle anderen Deutschen zugewendeten Charakter des Volksstammes, der Fall auf dem künstlerischen Gebiet, vorab in der Architektur und Kunstindustrie. Die architektonische Entwicklung Wien's ist die glänzendste, welche die Neuzeit aufzuweisen hat, ja sie ist viel fruchtbarer gewesen als selbst die von Paris, weit reicher an wahrhaft genialen und bahnbrechenden Kräften. Sowohl die großen Aufgaben, die dem Baukünstler zuwuchsen, als die verständige Einsicht, daß nirgends weniger als hier ein engherziger Nativismus am Platze wäre, sondern vielmehr nur die beständige Verstärkung durch frische Kräfte aus dem übrigen Deutschland angezeigt sei, — sie ließen nach einander Müller, Hansen, Schmidt, Semper und unzählige Andere neben den Wienern van der Nüll und Siccardsburg, Ferstel, Hasenauer und Wielemanns ihre glänzende Laufbahn beginnen

oder vollenden. Sie alle zusammen bilden heute die weltberühmte Wiener Architekturschule, durch ihr Zusammenwirken entstund das, was man den Wienerstil nennt. Sie sind aber auch die eigentlichen Erzeuger jener glänzenden österreichischen Kunstindustrie, deren Gewinn allein schon dem Staat die für seine Bauten gebrachten Opfer reichlich lohnen würde.

Sehr schwer wäre es dagegen nachzuweisen, wer von diesen Männern mehr Einfluß gehabt, da wie gesagt erst ihr beständiges Zusammenwirken jene bewunderungswürdigen Resultate hervorgebracht hat. Keiner von ihnen kann sagen, daß er ohne die beständige Konkurrenz mit allen anderen und noch mehr ohne den mächtigen Einfluß des herrschenden Volksgeistes, der Allem, was hier produzirt wird, bald seinen Stempel aufdrückt, das geworden wäre, was er heute ist.

Indeß steht doch wenigstens so viel fest, daß keiner einen größeren Einfluß gehabt, am Gesammtschaffen einen mächtigeren Antheil genommen hat, als der Mann, von dessen Leben hier eine Skizze entworfen werden soll, zu der mir theils seine eigenen Mittheilungen, noch mehr die beständige Betrachtung seiner Thätigkeit fast von ihrem Beginn an den Stoff lieferten. Denn ist Hansen von Geburt ein Däne, so können wir doch, wie man bald sehen wird, ihn mit um so mehr Recht den unseren nennen, als ihn nicht nur der deutsche Geist von allem Anfang an erzogen, sondern zunächst Wien derart gebildet hat, wie wir ihn heute sehen. So zeigt er denn auch mit am frühesten in seinen Werken jenen Wienerstyl, welcher am letzten Ende das Ergebniß des hier herrschenden Geistes, der sozialen und politischen Verhältnisse, der vorhandenen Ideale und realen Mittel ist.

Wie die stammverwandte Schweiz ist auch Dänemark

von jeher in der engsten Verbindung mit dem deutschen Geistesleben gewesen, schon der Besitz der beiden kerndeutschen Herzogthümer Schleswig-Holstein drängte dazu hin. Wie die Dänen Baggesen, Oehlenschläger, Holberg, Andersen ebenso gut deutsche als dänische Schriftsteller waren, so regierten deutsche Staatsmänner, die Moltke, Ranzau, Struensee ꝛc. sehr oft den dänischen Staat, und erst seit der Abtrennung der deutschen Provinzen hat sich dies innige, beiden Theilen vortheilhafte Verhältniß, hoffentlich nicht für immer geändert. Vorab kamen immer deutsche Künstler nach Kopenhagen, Carstens ist ja dort erzogen und unzählige Dänen suchten ihre Ausbildung oder ihr Glück in Deutschland. Thun das die Norweger doch heute noch und sitzen fast alle in Düsseldorf oder München, — Thorwaldsen aber hieng, wie er auf Carstens und Mengs fußte, auf's Genaueste auch mit den Dannecker, Rauch, Schick, Genelli, ja selbst Cornelius und Overbeck ꝛc. zusammen.

Auch an der Kopenhagener Akademie lehrten Deutsche, zunächst die Architektur Hetsch aus Stuttgart, ein Sohn des bekannten Mengsschülers. Er gab Ornamentik und Perspektive, als der am 13. Juli 1813 einem aus Norwegen gebürtigen Assekuranzbeamten und einer Kopenhagnerin geborne kleine Theophil Hansen schon mit zehn Jahren in diese Anstalt eintrat. Sein zehn Jahre älterer Bruder Christian, der ebenfalls an derselben zum Baumeister gebildet worden, wirkte damals bereits als Lehrer, instruirte Handwerker, zeichnete für Kunsthändler und widmete auch dem kleinen Theophil, der schon in der frühesten Kindheit unaufhörlich gezeichnet und gemalt, vorläufig aber nur in Sand gebaut hatte, die liebevollste Aufmerksamkeit.

Kopenhagen war damals durch den langen Krieg, die Vernichtung der Flotte und jenes fürchterliche Bombardement, das den größten Theil der Stadt in Asche gelegt hatte, in seinem Wohlstand auf's Tiefste erschüttert und auf dieselbe Armseligkeit heruntergedrückt, wie die meisten deutschen Städte. So bot es denn in seiner äußeren Erscheinung der Phantasie eines jungen Bauschülers wenig Nahrung. Die künstlerische Technik jeder Art aber war ganz so verschwunden, wie bei uns, dreiundzwanzig Kriegsjahre hatten die frühere Geschicklichkeit aller Kunsthandwerker, ja selbst die Freude am Schönen überhaupt in der Bevölkerung ebenso herabkommen lassen. Daß der zerstörende Einfluß jener Periode nach dieser Seite hin vielleicht nicht minder verderblich gewirkt hat als der dreißigjährige Krieg, das sieht man sonderbarerweise jetzt erst allmälig wieder ein, seitdem ihre Spuren sich nach mehr als einem halben Jahrhundert der Barbarei nach und nach wieder verwischen.

Der erste bedeutende architektonische Eindruck, dessen sich der Junge erfreute, war, als ein aus Rom zurückgekommener Däne, Harsdorf, die zwei Theile des am Ende des achtzehnten Jahrhunderts für einem Privatmann gebauten Schlosses durch eine die Straße überbrückende, auf vier zwischen Anten stehenden kolossalen jonischen Säulen ruhende Galerie verband. Sie waren wie das ganze Bauwerk nur aus Holz, prägten sich aber durch ihre ihm bis dahin ganz fremd gebliebenen griechischen Formen der Phantasie des Knaben mächtig ein, obwohl oder vielleicht gerade weil sie nicht im mindesten zu den beiden Schloßflügeln stimmten, die sie verbinden sollten.

Das Talent und der Fleiß des zehnjährigen Kunstjüngers scheint früh die Aufmerksamkeit der Lehrer erregt zu

haben, da er aus der Vorschule für Handwerker, in der er sich einstweilen befand, bald in die eigentliche Akademie herübergenommen ward. Leider starb schon nach einem Jahre der Vater und ließ die Wittwe mit sieben Kindern ganz mittellos zurück, reduzirt auf eine winzige Pension und die Hülfsquellen, die ihr der älteste Sohn, der schon erwähnte Christian, durch seinen unermüdlichen Fleiß und große technische Gewandtheit bot, mit denen er jetzt alsbald die Familie fast allein erhielt. Dank der vortrefflichen geist- und gemüthvollen Mutter und der unerschöpflichen Liebe, mit dem sie den Familienkreis durchdrang, scheint das Zusammenhalten desselben überhaupt ein sehr festes gewesen zu sein, und ihm vorzugsweise verdankt es Hansen, daß er trotz der ärmlichen Verhältnisse sich nicht nur geistig, sondern auch körperlich auffallend kräftig und gesund zu entwickeln vermochte. Zu einer Zeit, wo Andere oft noch gar nicht angefangen haben Studien zu treiben, mußte er freilich, Dank der großen Drängerin, der Noth, schon lehren und Geld erwerben, genoß also alle die Wohlthaten, die eine herbe Jugend für die Entwicklung des Charakters bei kräftigen Naturen hat, während sie schwächere erdrückt.

Die Kopenhagener Akademie war bei allem sonstigen Zopf — die Schüler sollten zwar nicht wie Carstens in Cassel auf dem Trittbrett der Karosse stehen, in welcher der Herr Professor einherfuhr, aber wenigstens seine Kinder spazieren führen und sonstige Lehrjungendienste verrichten — doch nach dem verständigen Vorbild der Pariser auf ein System von vierfachen Konkurrenzen und Preisen aufgebaut, deren letzter das Stipendium nach Rom war. Unser Theophil errang sich nach und nach alle, vorerst mußte er aber in seinem fünf-

zehnten Jahr, nachdem er robust genug geworden, Lineal und Reißfeder mit der Kelle vertauschen und drei Jahre lang den Sommer durch das Maurerhandwerk praktisch erlernen, während er den Unterricht nur im Winter fortsetzte. Hier entwickelte er nun jene eiserne Energie, jene zähe Unermüdlichkeit, die dem Meister heute noch eigen; daneben verdankte er dieser Schule, daß er ein auch im Praktischen und Technischen ungewöhnlich gebildeter Künstler wurde. Zu seiner theoretischen Ausbildung trugen Schinkel's um jene Zeit erscheinenden Publikationen, die er bei ihrem Erscheinen jedesmal verschlang, am meisten bei, er studirte sie mit solchem Eifer, daß er sich mit allem Recht einen Schüler des genialen Mannes nennen darf, obwohl er ihn nie persönlich kennen lernte. Bei ihm schöpfte er jene Begeisterung für die griechische Baukunst, die ihn niemals verlassen hat, in wie vielen anderen Richtungen sein reicher Geist sich auch versuchte und fruchtbar wirkte.

Einstweilen aber machte er nach Schinkels Vorbild den bei der allmälig steigenden Wohlhabenheit der Stadt aufblühenden Kopenhagenern Handwerkern Zeichnungen für alle möglichen Geräthe, fast immer umsonst, aus reiner Freude an der Sache, um sie zur Verbesserung ihrer Formen zu bewegen. Ebenso fertigte er Pläne für alle möglichen Gebäude an der Akademie, gab Privatunterricht schon mit achtzehn Jahren, und unterstützte jetzt bald nach dem Beispiel des Bruders die Mutter mit den Früchten seines Fleißes. Die Handwerker aber lohnten ihm seine Thätigkeit für sie noch zehn Jahre später, als er von seiner ersten Reise nach Athen zurückkehrte, durch feierliche Ueberreichung einer großen goldenen Kette. Selbst die Akademie ertheilte ihm endlich 1837, nachdem er vorher alle übrigen gewonnen, auch den großen Preis für die gelungene

Lösung einer Aufgabe zugleich mit einem Anderen. Das Stipendium nach Rom aber erhielt dieser und nicht er auf den Betrieb seines Lehrers Hetsch, „weil er noch zu jung für Rom sei und wohl noch ein paar Jahre warten könne.“ Dafür aber ein anderes von 300 fl. nach Berlin, um sich dort weiter auszubilden.

Als er im Frühjahr 1838 die Reise antreten wollte, schlug ihm sein inzwischen in Athen sehr glücklich etablirter Bruder vor, dieselbe bis dorthin auszudehnen und wies ihm zu dem Ende noch weitere 200 fl. bei Eichthal in München an. Das genügte bei der damaligen Wohlfeilheit für einen sechs Monate langen Aufenthalt in Berlin, Dresden, Nürnberg, München, Oberitalien und für die Reise nach Athen, wo der Jüngling am 6. Oktober ankam. In Berlin blieb er fünf Wochen und studirte mit heller Begeisterung Schinkel's Bauten und Bauprojekte, der seinem eigenen Charakter so sympathische Idealismus derselben füllte ihn ganz aus. Auch Schlüter's Werke lehrten ihn die Größe dieses deutschen Michel Angelo anstaunen, ohne ihm indeß so nachahmungswerth zu erscheinen, als Schinkel's oft mit den ärmlichsten Mitteln erreichtes zierliches Griechenthum. Um so größere Theilnahme flößte ihm die bis dahin fast unbekannt gebliebene Gothik in Nürnberg ein und er zeichnete unaufhörlich dort wie in München, wo ihn Klenze fesselte. Sonderbarerweise entzückte ihn dagegen, als er italischen Boden betrat, wohl Verona mit seinen altrömischen Ruinen und den Denkmalen des altlombardischen und gothischen Styls, ebenso Vicenza mit den herrlichen Werken Palladio's, während er dem unvergleichlichen Reiz Venedigs damals noch kein rechtes Verständniß entgegenbrachte. Offenbar weil der im farblosen Norden an's düstere

Grau gewöhnte, die starke koloristische Seite desselben noch nicht verstund. Und doch hatte er noch in Kopenhagen das Projekt zu einem als Börse gedachten, auf dorischen Säulen ruhenden Rundbau ausgearbeitet, den er aus eigenem Antrieb vollkommen polychrom behandelte. Aber der Farbensinn war im ganzen Norden zu jener Zeit noch so unentwickelt, daß er selbst den ungeheuren koloristischen Reiz der Markuskirche und des Dogenpalastes nicht zu begreifen im Stande war.

Wir Alle, die wir, um jene Zeit gebildet, Venedig zuerst besuchten, haben wohl ganz ähnliche Erfahrungen gemacht; ich wenigstens, obschon Maler, habe die merkwürdige Stadt auch erst nach längerem Aufenthalt voll würdigen und begreifen gelernt, wie die Entstehung einer solchen Coloristenschule nur eben hier möglich war, wo das Licht, das überall von Meer und Himmel wiederstrahlt, jede Trübung auflöst, alles farbig und reizvoll erscheinen läßt.

Als Hansen in Athen ziemlich gleichzeitig mit einer Reihe anderer Künstler anlangte, darunter die Münchener Riedel und der verstorbene Lange, wurde zunächst die Akropolis mit ihren Bauten sein Hauptstudium, wo er alle freien Stunden zubrachte. Bald indeß fesselten auch die byzantinischen Kirchen der christlichen Zeit um so mehr seine Aufmerksamkeit, als damals ja besonders von München her durch Gärtner dieser Styl in die Mode gebracht worden war, welcher durch sein mysteriöses Helldunkel der romantischen Stimmung der Zeit so viel mehr entsprach als die antiken Bauformen. Wie er später im Arsenal und der griechischen Kirche bewies, hat ihn Hansen sogar viel gründlicher als die meisten angesehen und individueller verarbeitet.

Unter rastlosem Studium blieb Hansen nun acht Jahre

in Athen, erst seinem Bruder beim Bau der Universität, den dieser übernommen hatte, helfend, dann bald ganz selbständig. Ja, er führte da seine ersten Bauten, ein großes Privathaus und die Sternwarte aus, und funktionirte dann als Zeichnungslehrer an einer technischen Schule. In dieser Zeit erwarb er sich auch die Freundschaft des österreichischen Gesandten Baron Prokesch, und die Verbindung mit Baron Sina, die beide ihm später von großem Vortheil werden sollten. Ueberdieß stellte er jetzt jene eingehenden Studien über die griechische Architektur und speziell über die Polychromie der Alten an, die ihn zu wesentlich verschiedenen Resultaten über das System der letzteren führten, als Semper oder Klenze. So blieb er entgegen jenem überzeugt, daß die Griechen ihren herrlichen Marmor keineswegs übertüncht, sondern nur mit colorirten Dessins und Vergoldungen belebt, das Relief der Formengebung dadurch gehoben hätten, wie er es später mit so entschiedenem Glück besonders an der Akademie in Athen und dem Reichstagsgebäude in Wien dann nachgeahmt hat, während Semper sich zu solcher Nachahmung nicht entschließen konnte und der allen Farbensinnes entbehrende Klenze mit der seinigen gewiß eher abschreckend gewirkt hat. Es ist unzweifelhaft sehr zu beklagen, daß die meisten Untersuchungen dieser Art durch Gelehrte geführt worden sind, die durchaus der Fähigkeit feineren koloristischen Verständnisses entbehrten. Denn wenn man an diesen verblichenen Farbenresten blos etwa blau, roth und gelb unterscheidet, wie gewöhnlich geschieht, so ist damit leider gar nichts geleistet, ja dergleichen Berichte sind nur geeignet, irre zu führen.

Die Revolution, die 1843 Griechenland in einen konstitutionellen Staat umwandelte und die meisten Deutschen

vertrieb, sollte nun auch eine Wendung in Hansen's Schicksal herbeiführen. Unter den fremden Architekten hatte er sich besonders an Staufert, einen biederen Magdeburger, angeschlossen. Dieser hatte jetzt Athen mit Wien vertauscht und war dort als geschickter Bauzeichner, der auch gewandt mit der Feder umzugehen wußte, Redakteur der Förster'schen Bauzeitung geworden. Das junge Unternehmen war im Aufblühen und erforderte bei dem damals langsam neu erwachenden Leben im Wiener Bauwesen größere Kräfte. Staufert, der Hansen's Virtuosität im Zeichnen wie sein Talent überhaupt immer bewundert, schrieb darum 1845 an den sich auch nach einer größeren Wirksamkeit Sehnenden und trug ihm in Förster's Auftrag die Mitarbeiterschaft mit einem ständigen Gehalt von 1200 Gulden an. Hansen folgte dem Ruf 1846 nach Vollendung der Sternwarte und warm empfohlen von dem einflußreichen Prokesch.

Als der junge Däne nach Wien kam, fand er bereits die Revolution in den Geistern fertig, die sich nun bald von da auf die Straße verpflanzen und das alte Oesterreich von Grund aus umwandeln sollte. Ein Menge junger und glänzender Talente mit Rösner, van der Nüll und Siccardsburg, dem Schweizer Müller u. A. an der Spitze, machten sich auch daran, die ganz unleidlichen Zustände im Bauwesen, die wo möglich noch verrotteter waren als alle anderen, in der öffentlichen Meinung zu untergraben, so daß sie 1848 zugleich mit der politischen Verfassung sofort zusammenstürzten.

Die Romantik beherrschte damals alle jungen und glühenden Geister, von München her hatte sich die Schwärmerei für die byzantinisch-romanischen Stylformen verbreitet, von Dresden, wo Semper bereits glänzend wirkte, die für

die Renaissance, und war man sich über die Ziele der Zukunft auch noch nicht klar, so brach man doch um so entschiedener mit dem todten palladianischen Classizismus, der bisher in Wien geherrscht hatte. Man verlangte sicherlich mit allem Recht, daß die Bauformen sich näher an das nationale und individuelle Leben anschlößen und perhorreszirte alle antikisirende Schablone. Auch Hansen gerieth jetzt in dieß romantische Fahrwasser und brachte der revolutionären Partei noch eine gewaltige Verstärkung durch seine genaue Kenntniß byzantinischer wie orientalischer Stylformen überhaupt. Förster's Zeitschrift ward bald das anerkannte Organ dieser reformatorischen Bestrebungen. Mit seiner gewöhnlichen Uneigennützigkeit war Hansen unermüdlich für dieselbe thätig, obwohl er zwar viel gute Worte, aber sehr wenig Geld von Förster erhielt. Doch kam der Auftrag an ihn, in Gemeinschaft mit diesem ein Haus in Brünn für einen Herrn von Klein zu bauen, dann die Kirche in Gumpendorf, einer Wiener Vorstadt, beide in byzantinischem Styl. Die Publikation dieser Bauten in der Zeitung verschaffte seinem Namen sofort große Achtung.

Inzwischen war die Revolution von 1848 hereingebrochen und hatte den reformatorischen Geist der Architekten nicht am wenigsten erregt. So kam eines Tags der noch nicht lange in Wien als Mitarbeiter an der Bauzeitung weilende talentvolle Schweizer Müller in die Gesellschaft der jungen Stürmer und Dränger, unter denen sich bereits neben den als Professoren an der Akademie wirkenden Rösner, van der Nüll und Siccardsburg auch Ferstel bemerkbar machte, und brachte die Kunde, daß draußen in der Vorstadt Altlerchenfeld zu einer Kirche das Fundament gelegt werde, die entsetzlich

ausfallen müsse, wenn das vom Hofbaurath herrührende Projekt ausgeführt werde. Man solle sich doch zusammenthun und die Eröffnung freier Konkurrenzen für alle Staatsbauten verlangen, um die entnervende Herrschaft dieser Bureaukratie endlich zu stürzen. Gesagt, gethan, — der Architektenverein schickt sofort eine Deputation an den damaligen Handelsminister Baumgartner, dem das Bauwesen unterstund, um eine solche freie Konkurrenz bei diesem Bau zu verlangen. Derselbe wendete ein, daß das einen Zeitverlust verursachen müßte, der Hunderte von jetzt dabei beschäftigten Arbeitern auf's Pflaster setzen und damit die Unruhe der aufgeregten Stadt nur vermehren würde. Nur wenn man sich verpflichte, ein neues Projekt in 14 Tagen herbeizuschaffen, das sich an die schon gelegten Fundamente halte, wolle er nachgeben. Die Deputation gieng darauf ein, die Konkurrenz ward sofort eröffnet und nach 14 Tagen liefen 20 Projekte ein, die durch eine zur Hälfte von den Konkurrenten, zur anderen vom Staat als Bauherrn gewählte Jury beurtheilt wurden. Müller's Arbeit erhielt den ersten, jene von Hansen den zweiten Preis, eine von van der Nüll und Siccardsburg gemeinschaftlich ausgearbeitete den dritten. Das Resultat dieses ersten Versuchs war aber nach allgemeinem Urtheil im Ganzen so werthvoll, daß das System der freien Konkurrenz von da an beibehalten und die unerträgliche Fessel der Bureaukratie, welche die Aufgaben nach der Rangliste und nicht nach dem Talent vertheilte, solchergestalt in Wien schon damals definitiv gebrochen ward, während dieß in Berlin bis heute nicht vollständig gelungen ist. Von diesem Augenblick an datirt der große und folgenreiche Aufschwung der bis dahin so tief darniederliegenden Baukunst in Oesterreich, der sie nach

und nach von der letzten zu jener ersten Stelle in Europa emporgehoben hat, die sie heute unzweifelhaft einnimmt.

Man wird den Müller'schen Bau auch jetzt noch mit Vergnügen sehen. Ja in Bezug auf die Anwendung der bis dahin gänzlich verpönten Polychromie ist er sogar bis heute unübertroffen geblieben; ein Verdienst, das allerdings nicht ihm, sondern van der Nüll zukömmt, welcher nach seinem frühen Tode denselben vollendete. Da Müller vorher noch nie einen Bau geleitet hatte, schlug er Hansen die gemeinschaftliche Ausführung vor. Dieser war indeß nicht in der Lage darauf einzugehen. Seine Verhältnisse zu Förster drückten ihn nachgerade so schwer, daß er im Jahre 1849 wieder Wien verlassen und nach Kopenhagen zurückkehren wollte. Da sollte ihn eine neue große Arbeit bald noch ganz anders in Anspruch nehmen und die Staffel zu seinem Glücke werden. Der Bau des Arsenals ward nämlich um diese Zeit beschlossen und die verschiedenen Theile desselben nach langen Berathungen und Intriguen aller Art endlich in Folge einer Konkurrenz an lauter junge und aufstrebende Kräfte vertheilt. Hansen, dessen Ruf jetzt bereits feststand und dessen Rath schon bei der Gesammtdisposition sehr günstig gewirkt hatte, erhielt die Gewehrfabrik und das Waffenmuseum, den idealen Mittelpunkt des Ganzen, der allein eine künstlerisch schöpferische Aufgabe war. Denn es sollte neben der Beherbergung der ungeheuren Waffensammlung zu einer Ruhmeshalle der österreichischen Armee gestaltet werden. Nachdem er sich erst Dank der Empfehlung Prokesch's das Vertrauen des das Ganze leitenden Generals Augustin erworben hatte, konnte er hier endlich seine byzantinisch orientalischen Studien gründlich verwerthen. Bei dieser Gelegenheit, sich nach Kräften umsehend,

die ihm den reichen malerischen Schmuck liefern könnten, den er beabsichtigte, lernte er den kurz vorher von München übergesiedelten Rahl kennen, dessen geistvoller Rath ihn bei der Ausschmückung sehr unterstützte, und schloß mit ihm einen Freundschaftsbund, der nur durch den Tod getrennt werden konnte.

Es war das ein um so größeres Glück für ihn, als ein anderer Bund, der ihn noch viel tiefer gefesselt hatte, kurz vorher durch die unerbittliche Parze zerschnitten worden. Er war bei Förster vor allem durch die Liebe zu dessen schöner Tochter festgehalten worden, die ihm 1851 auch ihre Hand gereicht hatte, jedoch um ihm schon nach drei Monaten durch den Tod entrissen zu werden. Wie tief er den Verlust fühlte, zeigt am besten, daß er von da an sich nie mehr entschließen konnte, eine neue Verbindung einzugehen. Heute nach dreißig Jahren noch zittert die Stimme des sonst so stahlfesten Mannes, wenn er von diesem Verluste spricht! Eine treue Schwester, die ganz allein dem geliebten Bruder lebt, bereitete ihm bald nachher wenigstens die behagliche Häuslichkeit wieder, deren der bei aller stachlichten und scharfen Außenseite doch tief gemüthvolle Mann so sehr bedarf.

Es ist hier vielleicht an der Zeit, auf diesen so hochachtungswerthen Charakter überhaupt zu kommen, da sich nur aus ihm heraus so viele seiner Werke wie seine Entwicklung überhaupt erklären lassen.

Ein reiner und voller Idealist lebt Hansen nur für seine Kunst, seit dem Verlust seiner Gattin ist sie seine einzige Leidenschaft geblieben. Uneigennützig im höchsten Grade hat der, dem so viele Millionen durch die Hände gingen, sie rein behalten, nie selber Schätze gesammelt, das Schöne war ihm

immer so sehr Zweck, nie bloßes Mittel, daß auch der Ruhm ihm weniger als die eigene Ueberzeugung galt. Darüber ist wohl nur eine Stimme unter allen denen, die ihn näher kennen. Eine ungewöhnlich thatkräftige, muthvolle, ja überwältigende Natur, die sich schon in dem starken Nacken, den breiten Schultern und mächtigen Kopf des untersetzten Mannes ausspricht, überwindet er den Widerstand, der sich ihm wie jedem Anderen, der große ideale Ziele verfolgt, entgegensetzt, durch eine wahrhaft unermüdliche Beharrlichkeit. Selbst die Feinde, deren seine gefürchtete scharfe Zunge ihm unzählige schuf, werden gar oft durch seine Redlichkeit und Uneigennützigkeit, seinen grenzenlosen Eifer für die Sache wieder versöhnt. Er konnte sich daher speziell gegen hohe Personen fast immer eine kühnere Sprache erlauben als irgend ein Anderer, weil sie es bald weg hatten, daß niemals eigennützige Absichten die Flamme seines Feuereifers schürten.

Das sollte er jetzt bei dem Waffenmuseumsbau schon dadurch hinlänglich erproben, daß er es durchsetzte, ihn in dem bis dahin in Wien fast unbekannten byzantinischen Styl bauen zu dürfen. Er gestaltete denselben zu einer langen einstöckigen Halle mit einem Kuppelbau in der Mitte, der unten das Vestibul und die Treppe, oben die Ruhmeshalle in sich fassen sollte, während die mit vier Thürmchen abgeschlossenen Flügel oben als Museum und unten als Gewehrmagazin dienen sollten, was freilich später umgekehrt ward. Die architektonische Charakteristik dieser doppelten Bestimmung ist vortrefflich. Daß es ein militärisches Gebäude sei, spricht sich schon durch das sehr malerisch komponirte Dachgesims mit Consolenfries und einer Krönung von doppelzinkigen Zinnen deutlich aus. Die Ruhmeshalle ist durch

den reichen Portalbau mit drei Thüren und Altane sammt Doppelfenstern darüber sehr glücklich bezeichnet, hat etwas mystisch Feierliches und Erhabenes.

Nur eines vermochte er bei diesem Waffenmuseumsbau, der ihn jetzt für Jahre beschäftigte, nicht durchzusetzen: die Uebertragung der Fresken, welche die Glanzpunkte der österreichischen Kriegsgeschichte darstellen sollten, an seinen neugewonnenen Freund Rahl. Es ist das um so mehr zu bedauern, als dieser schon in der That sehr schöne Entwürfe gemacht hatte, die durchaus in monumentalem Geiste gedacht, der ethischen Bedeutung des Ganzen wie den Forderungen großen Styls allerdings weit mehr gerecht wurden, als die schließlich ausgeführten Bataillenstücke des Blaas. Ihm nämlich wurde die Arbeit trotz Hansen's mehrjährigem Widerstande zuletzt übergeben. Ein so geschickter als nüchterner Techniker, war derselbe aber am Ende doch in der That ein weit besserer Repräsentant des in den regierenden Kreisen seit Jahrhunderten herrschenden spezifischen Geistes als der schwungvolle Idealist Rahl. Was das Gebäude also an absolutem Kunstwerth dadurch etwa verlor, erhielt es an nationaler oder lokaler Färbung doppelt zurück, und es ist so doch noch die Frage, ob es schließlich wirklich verloren hat, da diese Einwirkung der Zeit und der Bauherren einem Gebäude am Ende doch erst die rechte Lebenskraft und Individualität gibt. Mit jener eisernen Beharrlichkeit, die ihm eigen, setzte indeß Hansen doch durch, daß sein Freund wenigstens das Treppenhaus mit allegorischen Fresken verzieren durfte, so daß er dasselbe durch sie im Verein mit seiner Dekoration zu einem Glanzpunkt des Baues umschuf, hier zum erstenmale sein großes verzierendes Talent in vollem Umfang entfaltend.

Er behandelte die byzantinische Dekoration des Gewölbes im Sinne jener üppigen Ornamentik, deren Blattmotive aus unendlich vielen Schraffirungen von Gold auf farbig vertieftem Grunde gebildet sind. So wird damit ein völlig fascinirendes Flimmern erreicht, welches den Eindruck der höchsten Pracht macht und zugleich außerordentlich geeignet ist, die farbige Wirkung der von ihm eingerahmten Fresken zu steigern. Weniger gelang es dem Meister mit dem Vestibul, weil sein eigentlicher Entwurf nicht genehmigt wurde. Eine von sehr neu und eigenthümlich konstruirten Säulenbündeln getragene weite Halle darstellend, hatte er in demselben um die Säulen herum je vier Harnische placiren und so einen großen Theil des an alten Rüstungen so reichen Museums in eine Art organischer Verbindung mit der Ruhmeshalle bringen wollen. Statt dessen oktroyirte man ihm die Statuen von je vier Feldherren an ihre Stelle und vergab diese an beliebige gute und schlechte Bildhauer, ja ließ die Statuen sogar aus verschiedenem Marmor machen, so daß das Ganze zwar imponirend genug, aber nicht durchgehends harmonisch gerathen ist. Dagegen macht der zweiundsiebzig Fuß hohe, mit prächtig erfundenen, säulengetragenen Gallerien rundum versehene Hauptsaal auch jetzt, trotz der wenig zur byzantinisch maurischen Architektur stimmenden österreichischen Uniformen auf den im Kuppelbau enthaltenen Schlachtenbildern und der auf Blaas Wunsch von Stork dazu komponirten Ornamentirung, welche ebenso wenig zum Ganzen paßt, einen kaum weniger pompösen Eindruck sinnbethörender Pracht als das Treppenhaus. Denn wenn die Costüme der Bilder nicht sonderlich mit der Architektur harmoniren, so thut es doch, da Blaas ein guter Colorist ist, wenigstens ihr Farbenkonzert

und vermehrt so den reichen Eindruck des Ganzen. Man kann das Waffenmuseum somit als eine der gelungensten Produktionen bezeichnen, welche die damals herrschende modern romantische Richtung in Wien hervorgebracht.

Daß Hansen trotz seiner klassizistischen Antezedentien damals vollständig in diesem Fahrwasser steuerte, bewies er nicht nur durch die keineswegs gebotene Wahl der byzantinischen Stylform für das Museum selbst, sondern nicht minder dadurch, daß er bald darauf auch den ihm 1856 übertragenen Bau der griechischen Kirche ebenfalls in derselben ausführte. Hier war sie allerdings weit mehr am Platze als bei einer österreichischen Ruhmeshalle, selbst wenn für eine solche die Andeutung der Berührung mit dem Orient noch näher läge als sie allerdings liegt. Der Künstler hat denn auch aus diesem kleinen Bau ein wahres Meisterwerk mystisch stimmungsvoller Poesie gemacht trotz der viel bescheideneren Mittel, die ihm hier zu Gebote stunden.

Damit war aber der Orient und seine Baustyle vorläufig bei ihm abgethan. Denn mit seinem nächsten Bau, der protestantischen Schule an der verlängerten Kärthnerstraße, gieng er jetzt 1857—61 bereits zur venetianischen Renaissance über, wie sie einst Sammichele oder Sansovin dargestellt. Es ist in seiner bis zur Derbheit gehenden kühnen Profilirung des Untergeschosses und der kräftigen Krönung, sowie durch den köstlich heimlichen Arkadenhof ein prächtig frischer und gesunder Bau voll jugendlichen Feuers geworden und gleich dem Waffenmuseum erhält er durch seine Verbindung aus Hausteinen ausgeführter Bauglieder mit Terracotten in den Mauerflächen, zugleich eine angenehme Farbenwirkung. Ihm folgte in ähnlicher Weise ausgeführt das Haus des

Barons Sina am hohen Markt, ein bloßer Umbau, der im Innern aber reizend dekorirte Räume enthält, wie auch das bald darauf vollendete Palais Todesco, die beide Rahl mit Fresken und Bildern verzierte. Hier gelang es wohl zum erstenmale den Wienern die ausschließliche Verwendung des Tapeziers für die Zimmerausstattung abzugewöhnen, und in jedem Detail wahrhaft künstlerisch durchgebildete Wohnräume herzustellen, da Hansen auch die Zeichnungen zu allen Meubles lieferte. Solcher Entwürfe für alle möglichen Geräthe hat er besonders für seinen Freund Lobmeyr, die Bronzefabrikanten Hollenbach und Hanusch u. A. unzählige meist in griechischem Styl geliefert und dadurch dem Kunsthandwerke gleichzeitig mit van der Nüll, Schmidt und Ferstel, Stork und Teirich den glücklichsten Anstoß gegeben.

Eine entscheidende Einwirkung auf den Privatbau sollte ihm jetzt, wo die Stadterweiterung einen unermeßlichen Spielraum geschaffen, am glänzendsten bei dem berühmten Heinrichshof oder Draschehaus gelingen. Man kann wohl sagen, daß es die erste wahrhaft künstlerische Lösung des schweren Problems einer modernen Wiener Miethkaserne darstellt und in dieser Beziehung geradezu epochemachend gewirkt hat. Das was man heute den Wienerstyl nennt, trat hier zum erstenmal als das nothwendige Ergebniß der dortigen sozialen Verhältnisse und Gewohnheiten, des derb sinnlichen, ächt künstlerischen und zugleich überaus behaglichen Charakters der Bevölkerung, des vorhandenen Materials und der reichen Mittel, in so künstlerisch edler, gereinigter Form auf, daß Hansen selbst diesen Bau nie mehr zu überbieten vermochte. Er ist auch unübertrefflich in seiner Verbindung von Zweckmäßigkeit und Schönheit mit durchaus charakteristischem Wesen, welches

die Bestimmung des riesigen, drei große Höfe in sich schließenden Gebäudes auf's schärfste ausspricht. Im Erdgeschoß Verkaufsgewölbe, im Mezzanin Comptoirs und Bureaux enthaltend, charakterisirt sich diese Abtheilung durch derbe Rustikaquadern wie sie Sammichele oder die Florentiner bei ihren Palästen angewandt. Die zweite Abtheilung zieht Beletage und zweiten Stock durch reiche höchst energisch profilirte Fenstereinrahmungen aus Hausteinen und Füllungen von rothem Ziegelbau in eine große Masse zusammen, die keinen Zweifel läßt, daß sie opulente Familienwohnungen enthalte. Die dritte, das vierte und fünfte Geschoß enthaltende Abtheilung ist wiederum durch ein starkes Gesims markirt und als Wohnsitz von allerhand Leuten leichteren Calibers, Sängerinnen und Tänzerinnen, Photographen 2c. die Mauerfläche durch auf Goldgrund in Fresko gemalte Figuren und Ornamente aller lastenden Schwere beraubt, die so viele Etagen sonst nothwendig herbeiführen. Ueberdieß wird dadurch dem ganzen Bau ein überaus reiches, palastartiges Aussehen gesichert und er doch als Wohnsitz vieler und unter sehr verschiedenen Bedingungen lebender Bewohner charakterisirt. Das Epstein'sche Palais am Ring wie die Ephrussischen Häuser, die Hansen später noch in ähnlicher Weise ausführte, haben doch dieses in seiner Art klassische, weder an Zweckmäßigkeit noch Schönheit zu überbieten vermocht, wie man denn dergleichen Aufgaben gar oft beim ersten Anlauf auch am besten löst.

Ueberwand hier Hansen eines der schwersten Probleme des modernen Architekten mit ungewöhnlichem Glück, so benützte er um so lieber eine ihm jetzt durch den Bau eines Palais für den Erzherzog Wilhelm gebotene Gelegenheit, um den Wohnsitz eines einzelnen hervorragend vornehmen

Mannes — eines Soldaten und Hagestolzen — in der edelsten Weise zu charakterisiren. Hier legte er den ganzen Accent auf die nach palladianischer Art prachtvoll säulengeschmückte Beletage, während er Parterre und Mezzanin wie den zweiten Stock als Wohnungen für die Domestiken und Beamten nur sehr untergeordnet behandelte. Das wirkt nun sehr vornehm trotz des mangelnden figuralen Schmucks, den sich der Bauherr hartnäckig verbat, indem er Trophäen dafür verlangte.

In seiner Behandlung der Renaissanceformen ist Hansen hier allerdings bereits ganz zum Klassizismus übergegangen, ja den Stall im Hintergebäude führte er sogar schon in einer Art von ägyptischem Styl mit dorischen Säulen und Gewölben sehr interessant aus.

Noch gräzisirender wird er in dem Gebäude des Musikvereins, das er ebenfalls um die Mitte der sechziger Jahre begann und 1869 vollendete. Es enthält einen großen Concert- und Ballsaal, sowie einen kleineren, nebst den dazu gehörenden Lokalitäten in der Beletage, im Parterre Laden und im Mezzanin Schul- und andere Lokale. Die Façade spricht Saal und Treppenhaus im Mittelbau sehr glücklich aus und charakterisirt durch die einfach edeln Formen der Silhouette den Bau sofort als einen idealen Zwecken dienenden. Dagegen ist die Innendekoration des mächtigen, mit einer von Hermen getragenen umlaufenden Gallerie versehenen Saales von jener Art von Ueberladung nicht ganz frei zu sprechen, die mehr auf ein Demimonde-Publikum von Banquiers und galanten Damen, als auf eine wahrhaft vornehme Gesellschaft berechnet erscheint.

Unter dem vielen Wohlthätigen und Nützlichen, was

die Schwindelperiode von 1871—73 trotz alledem hervorgerufen, ist gewiß der außerordentliche Impuls, den sie der Baukunst und in Verbindung mit ihr der Kunstindustrie gegeben, in erster Linie zu nennen. So verschaffte sie unserem Meister jetzt den Bau der Börse, ihres Hauptorganes. Die Ausführung desselben sollte ihre Geschichte in dieser Zeit deutlicher wiederspiegeln als dem Meister lieb sein konnte. Nachdem er sie im reichsten Maßstab projektirt und angefangen, nöthigte ihn nämlich der „Krach“ von 1873, der bald das ganze Institut überflüssig gemacht hätte, zu gewaltigen Einschränkungen bei der weiteren Ausführung. Die edlen Steinarten und Marmore mußten durch Surrogate oder Anstrich, die Stuckaturen und Vergoldungen durch Malerei, die Bronze durch Stuck ersetzt werden. So fängt denn jetzt der Bau unten sehr üppig an, um oben überall viel nüchterner zu enden, was sich besonders beim großen Saal ziemlich auffällig fühlbar macht und trotz der schönen Composition desselben fast so ernüchternd wirkt als das Geschrei der Juden, die sich unter der mächtigen Colonnade von Säulen, welche die Gallerien trägt, herumhetzen und dem Draußenstehenden etwas von jenem Gefühl geben, das Christus im Tempel gehabt haben mag, als er ihn mit dem Strick reinigte. Das Aeußere des breit und ein wenig prunkend hingelagerten Baues entspricht aber sehr gut einem Orte, wo der Gott Mammon seinen Haupttempel aufgeschlagen.

In diese Zeit oder etwas früher fällt auch die Restauration des Sina'schen Schlosses Rappoltenkirchen, dann des dem Erzherzog Leopold gehörigen Schlosses Hörnstein, das von außen gothisch, jetzt innen im Renaissancestyl ausgeführte Räume erhielt, bei denen Hansen wiederum die Zeich-

nungen zu allen Meubles und Geräthen selber lieferte. Voll Geschmack und Schönheitssinn, wie alles was der Meister macht, spricht sich sein Idealismus bei denselben doch auch darin aus, daß er auf das Material und seine Forderungen nur sehr wenig Rücksicht nehmen mag, was bei Holz oder Glas dann allerdings oft zu bedenklicheren Consequenzen führt, als bei der in dieser Beziehung gefälligeren Bronze, oder bei Edelmetallen und Steinen, wie denn die Schmuckzeichnungen Hansen's oft zu seinen glänzendsten gehören.

Schon seit 1862 war ihm durch Baron Sina der Auftrag zum Bau einer Akademie der Wissenschaften in Athen geworden, — eine Aufgabe, die ihn mit Entzücken erfüllte, weil sie ihn fortan jetzt jedes Jahr nach Athen führte und ihm erlaubte, ja es gebieterisch verlangte, daß sie in den Formen des griechischen Styls, je länger je mehr sein Ideal, ausgeführt würde. Als einstöckiger Hallenbau mit vorgelegter Arkade gedacht und ganz aus pentelischem Marmor erbaut, besitzt das Gebäude unstreitig eine seltene Anmuth, soweit man nach der Photographie schließen kann. Es ist ganz geeignet für diesen Styl Propaganda zu machen, von dem Hansen behauptet, die Renaissance habe nur darum nicht auf ihn, sondern auf den altrömischen zurückgegriffen, weil sie seine großen Meisterwerke nicht gekannt. Letzteres zugegeben, möchte ich nun allerdings doch glauben, daß sie den ihrem nationalen Charakter wie ornamentalen Bedürfnissen so viel entsprechenderen römischen mit seinem Gewölbebau nichtsdestoweniger vorgezogen hätte. Um so mehr, als dieß ihre Voreltern, die ihn sehr gut kannten, dennoch thaten.

Er selbst ward jetzt genöthigt, dieß auch zu thun, als er 1870 den Auftrag erhielt, die neue Wiener Akademie

der Künste zu bauen. Schon seit 1869 war er Professor an der Anstalt geworden und hatte die segensreichste Thätigkeit an derselben entfaltet, als ihm diese Aufgabe zufiel, die er mit besonderer Sorgfalt zu lösen suchte. In der That ist auch der ein sehr erhöhtes Parterre mit Untergeschoß, Mezzanin und zwei Stockwerken darüber zählende, ein längliches Viereck bildende Bau, dessen großen Hof er durch den Hauptantikensaal in zwei Theile trennte, eine wahre Fundgrube des reizendsten Details wie der zweckmäßigsten Raumdisposition. Da die Corridore alle in den Hof gehen, Bibliothek, Kupferstichkabinet und Antikensäle, sowie die Galerie die Süd- und Westseite einnehmen, so erhielt er für die Ateliers selber überall vortreffliches Licht.

Wenn die Façade trotz ihrer starken Profilirung und dem prächtig komponirten energischen Dachgesims keinen ganz entsprechenden Effekt macht, so liegt dieß wohl hauptsächlich daran, daß sie nach Norden gewendet ist, wo alle Schattenwirkungen ausbleiben, freilich aber auch daran, daß das Gebäude so hoch ist, daß sein schönes Detail selbst auf der Südseite nicht mehr recht zur Geltung zu kommen vermöchte. Dieß ist um so mehr zu bedauern, als in dieser Beziehung ihm kaum irgend ein anderes Wiener Bauwerk an die Seite zu setzen sein dürfte, da nicht nur die mannigfachsten Materiale, sondern auch Vergoldung, Malerei und Skulptur hier in der liebenswürdigsten Weise und ganz im Geiste bramantesker Frührenaissance verschwendet sind. Ueberaus wirksam ist im Innern der schon erwähnte, zugleich als Festsaal dienende große Antikensaal, der nur seines schönsten Schmuckes, der von Feuerbach gemalten Titanomachie, vorläufig noch beraubt ist, da die dazu gehörigen Bilder

erst abbestellt wurden und ob des Weggangs des Künstlers von Wien, dann ob seines frühen Todes erst jetzt durch seine Schüler zur Ausführung kommen sollen.

Die reichen Erfahrungen, die Hansen bei der Lösung all dieser Aufgaben gesammelt, sollte er nun bald bei der bedeutendsten Bauunternehmung seines bisherigen Lebens, dem Reichstaggebäude, hinlänglich zu brauchen Gelegenheit finden. Die Pläne zu dem mächtigen Bau datiren schon aus den sechziger Jahren, an die Ausführung ward aber erst 1874 Hand angelegt und es wird auch jetzt immer noch einiger Jahre zur gänzlichen Vollendung bedürfen. Hier gieng der Architekt nun zum erstenmal in Wien vollständig zum griechischen Stile über und setzte sich vor, den Beweis zu liefern, daß dieser auch den komplizirtesten Aufgaben zu genügen vermöge, die ihm die moderne Zeit zu bieten habe. Ich schicke dieß um so eher voraus, als unstreitig von allen monumentalen Schöpfungen der großen Wiener Architekten keine auf den ersten Blick so fremdartig wenn auch wohlthuend und edel berührt. — Die große Einfachheit der Formen des griechischen Stils war der entsprechende Ausdruck der idealen Einfachheit der Sitten, welche das griechische Leben bis in die alexandrinische Zeit charakterisirte. Es scheint uns daher fast unmöglich, daß jene für die so verwickelt gegliederte moderne Gesellschaft jemals ausreichen, speziell gar ein Ausdruck des komplizirtesten Staatsorganismus von allen, des österreichischen, sein könnten. Was haben die Vertreter der Slowacken, Czechen und Polen, ja selbst die hochzivilisirten Deutschösterreicher mit den Zeitgenossen des Perikles gemein! Entspricht etwa die feine Grazie, die unbeschreiblich edle Würde, die wunderbare Reinheit, der so sieghaft lächelnde heitere Ernst dieser herrlichen

Formen dem Charakter der Nachkommen der Hussiten oder den Sitten derer, die ihre Hemden mit Speck zu schmieren pflegen?

Trotz diesem anscheinend unlöslichen Widerspruch zwischen Bestimmung und Form des Gebäudes zeigt der erste Gang durch dasselbe, daß seine Raumvertheilung von eben so klarer und einsichtiger, als zweckmäßiger Disposition ist. Tritt man durch den prächtigen Portikus, ein Muster auch der feinsten technischen Ausführung, in die grandiose Säulenhalle des Peristils, so hat man die beiden Säle für das Herren- und Abgeordnetenhaus rechts und links. Danach gliedert sich um sie die ganze übrige Disposition der zahllosen Lokalitäten. Die Säle selbst, obwohl noch lange nicht fertig als ich sie sah, versprechen überaus zweckmäßig und edel zu werden. Natürlich hat bei ihrer Ueberdachung Hansen, der alles eher als ein Pedant ist, um so weniger gezögert, sich des Eisens zu bedienen, als es die Griechen sicherlich auch nicht gethan hätten. Aeußerlich zerfällt das Gebäude in zwei Hälften, deren organische Verbindung allerdings so wenig vollständig gelungen ist als beim österreichischen Staat selber, — in den die beiden alles überragenden Säle enthaltenden und an den Seitenfronten sich aussprechenden Theil und die das einigende Band dieses Dualismus darstellende Façade, bestehend aus einem die Anfahrt enthaltenden grandiosen Portikus in der Mitte und zwei wiederum durch nur etwas zu klein ausgefallene Portiken abgeschlossenen Flügeln. Und diese unstreitig reizend schöne Façade, der glänzendste Theil des Gebäudes, bringt uns zuletzt doch zur Einsicht, daß sich die Wahl dieser idealsten Stilformen, welche die Welt je erzeugt, für ein solches Gebäude immerhin rechtfertigen lasse. Soll

es doch nicht nur die Verkörperung der Gerechtigkeit, sondern auch der Billigkeit, Menschlichkeit und Milde sein, die von hier auszugehen haben. Nur durch sie können der rohe Egoismus, die streitenden Interessen ihre Vermittlung finden. Hier soll ja das Edelste erzeugt werden, was die moderne Gesellschaft kennt, Gesetz und Recht, Freiheit und Ordnung für Alle, — gäbe es da einen passenderen Stil als diesen, um solchen Gedanken zu verkörpern?

Natürlich fehlt jetzt, wo der Rohbau kaum fertig ist, noch der höchst nothwendige Schmuck durch Plastik und Malerei, wie ihn Hansen im reichsten Maße beabsichtigt. Besonders glücklich scheint mir hier ein großer monumentaler Brunnen vor der riesigen Rampe gedacht, um dieselbe möglichst zu beleben und zugleich weniger auffällig zu machen.

Noch interessanter ist aber der Versuch, den Hansen mit der polychromen Behandlung dieses Gebäudes angestellt hat, vorläufig nur an der einen Ecke. Nur aus Vergoldungen der Capitäle, sowie leichten farbigen Ornamenten bestehend, erhöht er die Wirkung ganz unbestreitbar und gibt dem Bau ein festliches und zugleich viel lebendigeres Aussehen. Es ist das um so höher anzuschlagen, als die Verwendung der Farbe im Ganzen die schwächste Seite dieser neuen Wiener Renaissanceperiode geblieben ist und fast nur Hansen hier bedeutendes geleistet hat.

Kann man aber im Verlauf der Thätigkeit des großen Meisters, von dessen Wirken hier eine flüchtige Skizze zu geben versucht ward, dieselbe Umwandlung von der Romantik zum kälteren und strengeren Klassizismus wahrnehmen, wie sie so viele moderne und selbst ältere Künstler zeigen, — ein Schinkel, Klenze, Semper und Ferstel nicht weniger als Hansen, — so

gehorcht er offenbar hier nur einem Naturgesetze, das uns treibt aus der schwärmerisch glühenden Stimmung der Jugend uns allmälig zu immer größerer Klarheit und Bestimmtheit durchzuringen, dabei allerdings aber auch in der Regel kühler zu werden, wie es alles Maßvolle ja ist. Nichtsdestoweniger können wenige Künstler mit gleichem Recht sagen, daß ihr ästhetisches Glaubensbekenntniß so sehr ein Resultat ihres ganzen Lebens, das Ergebniß in schweren Kämpfen errungener Ueberzeugung ist als Hansen, der eben deßhalb auch seinen Werken ein Leben einzuhauchen verstund, das sie von unzähligen anderen Produkten antikisirender Richtungen sehr vortheilhaft unterscheidet.

XXV.

Heinrich v. Ferstel.

Wie Hansen, so gehört auch Heinrich von Ferstel in die Reihe der aus Künstlerfamilien herausgewachsenen Meister. Allerdings finden sich unter den Ahnen dieses so ausgezeichneten Mannes väterlicherseits keine Künstler, dagegen stammt seine Mutter, eine geborne Stache, aus einer Architektenfamilie und sein Onkel war der bekannte, später mit ihm selber längere Zeit verbundene Baumeister. Der Vater unseres Heinrich aber war wenigstens durchaus eine Künstlernatur und überhaupt ein interessanter Mann. Einst Musiker, dann Sekretär des Grafen Dietrichstein, ward er schließlich vom Zufall zum Bankbeamten gemacht. Phantasievoll und empfänglich in hohem Grade blieb er ein großer Kunstfreund zeitlebens und verkehrte fast ausschließlich mit Künstlern, war mit Schubert und Schwind befreundet, Pathe Passini's wie der alte Passini der seines Heinrich. Ebenso zählte er Kuppelwieser, den alten Rahl, die Malerfamilie Alt sowie den Kupferstecher Stöber u. A. zu seinem näheren Umgang. Ja er hatte sich, wohl angeregt durch das Beispiel des alten

Passini, auch angewöhnt, alle kleinen Erlebnisse u. dgl. sehr geistvoll zu skizziren, obwohl er nie zeichnen gelernt. So kam der am 7. Juli 1828 geborne Knabe Heinrich, neben fünf Schwestern der einzige Sohn, und ob seiner Schönheit und Frische der Augapfel der ganzen Familie, schon früh in den Ateliers herum, athmete künstlerische Luft überall ein. Weil das Loos der meisten Artisten aber vor 1848 nichts weniger als beneidenswerth war, die Baukunst speziell ganz darniederlag und die Verhältnisse des bei so großer Familie auf einen kleinen Gehalt beschränkten Vaters überdieß wenig Unterstützung in Aussicht stellten, fiel es unserem Heinrich zunächst gar nicht ein, den Künstlerberuf ergreifen zu wollen. Er ward vielmehr um so eher zum Kaufmann bestimmt, als der Vater alle Aussicht hatte, ihm dann auch zeitig in einem befreundeten Bankhause eine Anstellung zu verschaffen. Deßhalb besuchte er kein Gymnasium, sondern nach der gewöhnlichen Bürgerschule nur eine mit dem Polytechnikum verbundene Oberrealschule, um auch diese dann schon im 15. Jahr mit jenem zu vertauschen. Dabei mußte er sich auch über seine Berufswahl entscheiden und fand nun doch, daß er zum Kaufmann wenig Lust habe, trat daher in die technische Abtheilung ein. Für den Architekten war damit noch nichts bestimmt, im Gegentheil schien es um so praktischer, sich dem Ingenieurfach zuzuwenden, als damals eben der Eisenbahnbau begann. Im Polytechnikum, wo er den ersten ordentlichen Unterricht erhielt, war Ferstel indeß bald der beste Zeichner, obwohl er, mit seinem Vater vorläufig ganz einverstanden, eigentlich noch immer auf dieß Talent keinen sehr großen Werth legte, vielmehr neben den technischen Fächern eifrig französisch und italienisch lernte. Dagegen fieng er jetzt doch

an bei Ausflügen u. dgl. gleich seinem Freunde, dem jungen Passini, immer nach der Natur zu skizziren. So trat ihm der Gedanke Künstler zu werden nach und nach näher, um so mehr, als seine Ueberlegenheit im Zeichnen sich allmälig so kund gab, daß er nach zwei Jahren in der Schule allgemein als „Architekt“ bezeichnet wurde, und von da ab auch außer der Schule sich mit Studien für diesen Beruf abgab, je mehr sich seine Phantasie mit Bildern füllte und er den Reiz des Gestaltens kennen lernte.

War schon bisher das Familienverhältniß ein überaus inniges gewesen und hatte seine Natur fröhlich und ganz, arglos und ungebrochen, in voller Harmonie mit sich und der Welt aufblühen lassen, so legte der Vater dem geliebten einzigen Sohn auch jetzt kein Hinderniß in den Weg, als dieser die wissenschaftliche Abtheilung des Polytechnikums mit der dem Baufach gewidmeten vertauschte. Schien dieses doch noch immer ein sichereres Brod zu bieten als die Malerei, von der ihm der Vater unter Hinweis auf das peinlich beschränkte, ärmliche Loos ihrer vielen selbst sehr berühmten Freunde entschieden abrieth. Dennoch fieng er gerade jetzt und entschieden wie er es war mit verdoppeltem Eifer an, auch Figuren zu zeichnen und wünschte sogar zu dem Ende in der Akademie den Abendakt mitzumachen.

Diese damals unter Petter's Leitung stehende Anstalt war so gründlich verzopft wie alle anderen österreichischen Unterrichtsanstalten, — alles Schablone und leerer aber mit großer Pedanterie festgehaltener Formalismus. So fand man denn auch das Verlangen des jungen Polytechnikers gleich den Akt hospitirend mitzeichnen zu dürfen ganz exorbitant, bis der die Anstalt eigentlich allein leitende Akademie-

sekretär Remy auf die Empfehlung eines Bekannten hin sich für ihn verwandte. Da erst gestattete ihm Petter den Eintritt unter der Bedingung, vorher durch Zeichnung eines großen Gypskopfes einen Beweis seiner Befähigung zu geben. Er bestimmte dazu die bekannte antike Büste Homer's. Der arme Ferstel, der in seinem Leben noch keine Antike, am allerwenigsten lebensgroß gezeichnet, schwitzte sehr über dieser Aufgabe und sah mit nicht geringem Bangen der Entscheidung entgegen. Sie fiel Dank der Correktur des Professors Schulz unerwartet günstig aus, ja er ward nun unverweilt unter die akademischen Schüler aufgenommen und frequentirte fortan den Abendakt von 1845—47. Nach vier Jahren vertauschte er das Polytechnikum ganz mit der Akademie, um sich nunmehr dem Baufach entschiedener zuzuwenden, obwohl er im dunkeln Drange der Vervollständigung seiner Kenntnisse das Figurenzeichnen fortwährend nebenher trieb, bei Kuppelwieser sogar malte, um das Colorit besser kennen zu lernen, ja zeitweise auch Ornamente und Figuren in Thon modellirte.

Er war mittlerweile ein bildschöner, großer, schlanker Jüngling geworden, — seines raschen feurigen Wesens und seiner unerschöpflichen, der vollkommensten geistigen und körperlichen Gesundheit und dem Gefühle reicher Begabung entspringenden Heiterkeit halber geliebt von allen Kameraden, von den Kamerädinnen gar nicht zu sprechen. Kein Zweifel, daß ihm diese ungewöhnlich einnehmende und wohlthuende Persönlichkeit, die noch den bezauberndsten Eindruck machte, als ich Ferstel 13 Jahre später kennen lernte, den unvermeidlichen Lebenskampf sehr oft erleichtert hat. Denn wenn bei Hansen der Idealismus, bei Schmidt die unbeugsame, bis zur Härte gehende Energie das hervorragendste Moment wie des



Charakters so auch der Werke sind, so ist es bei Ferstel eine gewisse wohlthuende Wärme und Liebenswürdigkeit, wie sie der Stimmung einer mit sich und der Welt in Harmonie befindlichen, sich überall geliebt wissenden Natur ohne allzu heftige oder doch noch nicht entwickelte Leidenschaften entspringen. Der Untergrund eines gewaltig dämonischen Wesens, der in der Seele eines jeden großen Künstlers ruht, trat bei Ferstel erst viel später im vorgerückten Mannesalter, beim jahrelangen Ringen mit gleichberechtigten Nebenbuhlern hervor. Dann erst furchte er seine einst so strahlend heitere Stirn und verschleierte für gewöhnlich den einst so offenen arglosen Blick, um ihn nur dann und wann von innerer Gluth aufleuchten zu lassen. Haben doch seine große Selbstbeherrschung und eine unermeßliche Gewohnheit des Umgangs mit allen Kreisen ihm früh eine maßvolle Art des Ausdrucks und eine wohlthuende Umsicht des Benehmens angeeignet, die ihn vor allen jenen Meistern auszeichnet, mit denen er fortan um die Palme ringen sollte. — Sie kontrastirt seltsam mit der sarkastisch scharfen, weder Rückhalt noch Rücksicht kennenden, aber durch ihre Ehrlichkeit immer wieder versöhnenden Art Hansen's, wie mit dem dämonisch leidenschaftlichen, fast nachtwandlerisch tastenden, aus unglaublicher Menschenunkenntniß und genialer Inspiration zusammengesetzten Wesen Semper's. Oder der überwältigenden kantigen Weise des geistvollen Schmidt wie der fast unheimlich schlauen Bonhomie des Baron Hasenauer. Sie alle aber geben einen so unerschöpflichen Stoff zu Beobachtungen, wie ihn eben nur so hochbedeutende, reichbegabte Männer zu liefern vermögen.

Wir haben übrigens für die Art der Charakterentwicklung, wie sie natürliche Anlage und Schicksal bei Ferstel

herbeigeführt, ein klassisches Vorbild von wahrhaft typischer Bedeutung an Raphael. Auch dieser, von der Natur mit herzgewinnender Schönheit und Liebenswürdigkeit wie Genie noch verschwenderischer ausgestattet, in der Zärtlichkeit eines ihn vergötternden Elternpaares arglos aufgewachsen, dann von Meister Perugino und seinen Mitschülern kaum weniger geliebt und bewundert, zeigt sich uns als ein wahres Urbild aller Seelenreinheit und Ungetrübtheit des Gemüths. Aber nur bis er nach Rom kömmt und an Michel Angelo's Flammenseele die eigene leidenschaftliche Gluth entzündet, oder im Anblick der tiefen Verdorbenheit des Papstthums eine ganz andere, düster großartige, wenn auch nicht so hoffnungslose Weltanschauung gewinnt wie jener große Florentiner, dessen bewundernder Nebenbuhler er fortan bleibt, bis ihm die Parze den Lebensfaden durchschneidet.

Unser Ferstel nun hatte wohl noch keine Ahnung von dieser zweiten gewitterschwülen Hälfte des Lebens, als ihm der Morgensonnenschein im Herzen selbst die düsteren verzopften Säle der Akademie in der St. Annagasse erleuchtete. Der Dämon in ihm äußerte sich nur erst durch den eisernsten Fleiß und den dunklen Drang, der ihn trieb, nach allen Seiten hin seine Fühlhörner auszustrecken und geistige Schätze zu sammeln. War es doch die holdeste Romantik, die sein wie das Gemüth fast aller Mitstrebenden jener Zeit erfüllte! Er sollte rasch enttäuscht werden, sobald er im Oktober 1847 diese Hallen als ordentlicher Schüler und nicht mehr als bloßer Hospitant betrat. Zunächst besuchte er Siccardsburg's Schule, eines eifrigen Romantikers, der unter'm Einfluß des in der Architekturklasse immer noch maßgebenden Nobile, dieses hartgesottenen Vitruvianers, seinen Schülern das Evan-

gelium der griechischen Baukunst vorzutragen hatte, dem er innerlich selber längst als Ungläubiger gegenüberstund. Daß das also nicht sehr erwärmend ausfiel, läßt sich denken. Ueberdieß war die Praxis selbst Nobile's, noch mehr aber die des damals allmächtigen Hofbaurath Sprenger von solch entsetzlicher Nüchternheit, Dürre und Kälte, daß man wohl sagen kann, die Architektur habe nirgends so tief darniedergelegen als in Wien. Das konnte also keine Propaganda für ihre Ideale machen. Van der Nüll und Siccardsburg aber, welche die Zukunftsheroen waren, hatten noch wenig Gelegenheit gefunden, sich irgendwie praktisch zu bethätigen.

Im unstillbaren Bedürfniß vor allem die Lücken seiner Bildung zu vervollständigen, hörte daher Ferstel nebenher noch Geschichte und Mathematik, studierte sogar griechisch, ohne es indeß in dieser Sprache sehr weit zu bringen, um sich dann kunstgeschichtlichen Studien, vorab den Werken Schnaase's und Kugler's zuzuwenden. Beide hatte ihm Eitelberger angerathen, dessen kunsthistorische Vorlesungen an der Universität er ebenfalls mit mehreren Kameraden frequentirt und dadurch die Aufmerksamkeit des jungen geistvollen Dozenten auf sich gezogen hatte, der ihm fortan ein treuer und überaus nützlicher Freund durch's Leben bleiben und was mehr ist auch einen solchen an ihm finden sollte.

Die Atmosphäre Wiens in jenem Winter von 1847 auf 48 war indeß bereits voll dumpfer Schwüle und roch weit mehr nach Pulver als nach Druckerschwärze, es kochte bereits jene Aufregung in den Gemüthern, die einen gewaltsamen Ausbruch unmittelbar bevorstehend erscheinen ließ. Alle alten Ideale und Autoritäten schienen erschüttert und noch keine anderen waren an deren Stelle getreten, man

knirschte unter jener Druck und suchte wenn gleich rathlos nach neuem Glauben, neuen Göttern in der Kunst wie in allen anderen Lebensbezirken.

Unseres Ferstel's rastloses Herumtasten gibt davon ein treues Bild. Nicht weniger aber auch davon, daß sich begabte Naturen in ihrem dunkeln Drange des rechten Weges wohl bewußt sind. So hatte er unter Anderem auch schon in den Jahren 1845 bis 1847 alle Ferien dazu verwendet, sich mit dem praktischen Theile seines neuen Berufs vertraut zu machen und war sogar als Maurer eingetreten, was ihm später sehr zu gute kommen sollte.

Jetzt brach im Februar des Jahres 1848 aber in Paris das Gewitter los und Mitte März hatte in Wien alles Studieren ein Ende. Glühend von jugendlicher Begeisterung vertauschte auch Ferstel den Stift mit der Flinte. In den Akademiesälen exerzirte man, statt zu zeichnen, und las statt des Vitruv die Zeitungen vor. Man wollte jetzt statt der Stadt lieber gleich die ganze Welt umbauen und nur über den Stil, in dem es geschehen sollte, war man noch nicht einig. In dieser Zeit entstand das Bild eines näheren Freundes unseres Ferstel, des talentvollen, leider viel zu früh gestorbenen Dobiaschofsky. Es stellte einen bildhübschen Wiener Legionär dar mit seiner schwarz-roth-goldenen Schärpe, der ein Mädchen auf die Stirne küßt, das gleich Gretchen die Blume zerzupft. Er nannte das Gemälde den Faust des 19. Jahrhunderts und hatte in demselben Ferstel's Züge sprechend wiedergegeben. Das Bild war kaum fertig, als die Gegenrevolution ausbrach und ihn nöthigte, dieses Faust's Calabreser und Schärpe wieder zu übermalen, um ihn nur auf die Ausstellung bringen zu können. Es hängt jetzt in der

Belvedere-Gallerie und man sieht die schwarz-roth-goldene Schärpe noch so gut durch, daß es heute, wo die Allianz mit Deutschland ja wieder auf der Tagesordnung — hoffentlich für immer — steht, nur etwas Putzwassers bedürfte, um es wieder „zeitgemäß" zu machen.

Als sich die akademische Legion formirte, ward Ferstel, der in der berühmten vierten Compagnie stund, von seinen ihn allgemein sehr schätzenden Cameraden zum Lieutenant erwählt, während sein Professor van der Nüll als Flügelmann funktionirte. Man spielte auch sonst ein wenig verkehrte Welt, setzte ein Comité aus Schülern und Professoren ein, welches über die Reorganisation der Akademie berathen sollte, zu dem unser Ferstel abermals als Deputirter gewählt ward und in welchem der nachmalige Regierungsrath und Kunstforscher Heider als Schriftführer amtirte. Dem Ministerium diktirte man, was es in Kunstsachen zu thun habe und sandte z. B. jene schon in Hansen's Leben erwähnte Deputation zum Minister, welche die so ungeheuer folgenreich gewordene Adoptirung des Systems der freien Konkurrenz bei allen Staatsgebäuden an der Stelle des bisherigen bureaukratischen Anciennitätssystems durchsetzte und gleich mit der Altlerchenfelderkirche begann. Diese hatte so den eigentlichen Bastillensturm auszuhalten, mit dem für die Wiener Architektur eine neue Zeit begann.

Bei diesen ewigen Berathungen lernte unser sich daran mit aller jugendlichen Frische und Ungestüm betheiligende Ferstel indeß doch eine Menge bedeutender Männer kennen, die später auf das Geschick des nun wieder aufzubauenden Staates wie sein eigenes großen Einfluß üben sollten. Ebenso auch Künstler, die auf seine Ausbildung mächtig einwirkten.



So den stürmischen geistvollen Rahl, der ihm über die Prinzipien des Colorits wie über die Stellung und die Aufgaben der Kunst überhaupt ganz neue Perspektiven eröffnete, ohne glücklicherweise sein Moralsystem eben so revolutionär zu beeinflußen. Dann den leider zu früh gestorbenen geist- und talentvollen Schweizer Müller, der wie Hansen als Mitarbeiter an der Förster'schen Bauzeitung betheiligt, bald aus der Konkurrenz um die Altlerchenfelderkirche als Sieger hervorgieng und ihm eine tiefere Kenntniß des byzantinischen Stils verschaffte, ebenso den von Förster aus Köln berufenen Architekten Fuß, einen Neffen Gau's, der höchst anregend und belehrend einwirkte. Die allgemeine Aufregung, die tausende blos verdrehte, erhöhte die Produktivität dieser jungen hochbegabten Männer und so ward damals der Grund zu dem gelegt, was später als die Wiener Bauschule einen Weltruf erlangen sollte.

Da man doch nicht immer exerzieren und tumultuiren konnte, so fand Ferstel um so eher Zeit zur Fortsetzung seiner Privatstudien, als die Akademie fortwährend geschlossen blieb, was Herrn Schnaase's Buch sehr zu statten kam. Da er bis dahin so gut wie nichts gesehen hatte, so mußte er sich die Kenntniß der Stilunterschiede da und aus dem viel trockeneren Kugler holen. Im August zog dann sein Vater, der indeß zum Vorstand der Bankfiliale in Prag ernannt worden war, dorthin, Mutter und Schwestern einstweilen noch zurücklassend. Diese Veränderung wirkte auch auf die ohnehin sehr eingeschränkten Verhältnisse der Familie ungünstig ein. Sie hatten Ferstel schon früher dazu geführt, sich seit dem 16. Jahr Geld zu verdienen durch Unterricht geben im Zeichnen, Anfertigung von Entwürfen für Kunstindustrielle u. dergl.,

wobei besonders das letztere sich für ihn bald sehr fruchtbar erwies.

Die Dinge hatten sich inzwischen in Wien mit der wachsenden Verwirrung immer drohender gestaltet. Am 6. Oktober sollte der Abmarsch eines Regiments nach Ungarn durch die akademische Legion verhindert werden und dieselbe marschirte zu dem Ende in die Brigittenau. Es kam zum Gefecht, bei dem der Herr Lieutenant die Feuertaufe erhielt, sich aber bei der herrschenden Unordnung bald von seiner Compagnie verlassen sah und allein zurückkehren mußte. Die über ihren hitzigen Sohn geängstigte Mutter hatte sich inzwischen an den Vater gewendet, von dem jetzt der gemessene Befehl eintraf, daß Ferstel sie und die Schwestern sofort nach Prag zu geleiten und zu schützen habe, um sie der bei der beginnenden Belagerung Wiens drohenden Gefahr zu entziehen. An den strengsten Gehorsam gewöhnt und die Nothwendigkeit wohl einsehend, die Frauen nicht solchen Möglichkeiten wie sie bevorstanden auszusetzen, gehorchte Ferstel, wenn auch höchst unglücklich und nur nach schwerem innerem Kampf, da er glaubte, sich den Kameraden und ihrer „heiligen Sache“ eben so wenig entziehen zu dürfen. Das rettete ihm das Leben und der Welt einen großen Künstler, da ihm beim Bleiben unfehlbar dasselbe Schicksal in Gestalt einer kleinen Bleikugel geblüht hätte wie so vielen Anderen. Es war am 16., dem letzten Tage, wo man überhaupt aus Wien heraus konnte, und sie brauchten deren drei, um sich zwischen den vorrückenden Truppen der Windischgrätz'schen Belagerungsarmee nach Prag durchzuwinden.

Die alte böhmische Hauptstadt, welche er jetzt zum erstenmal sah, machte auf ihn, nachdem er die anfängliche

Betäubung und dann den Schmerz um die Gefährten überstanden, einen mächtigen Eindruck. Hier erfaßte erst die ganze Zaubermacht der Romantik sein jugendlich aufgeregtes, durch die furchtbarsten Ereignisse erschüttertes Gemüth. Er zeichnete und studierte unaufhörlich besonders die gothischen Architekturen und ornamentalen Details. Erst im Frühjahr 1849 kehrte er nach Wien zurück. Die Akademie war noch immer geschlossen und er also wiederum auf Privatstudien angewiesen. Einstweilen vertiefte er sich in Stuart und Revett, um die griechische Baukunst besser kennen zu lernen, doch ohne in den dürftigen Abbildungen irgend viel Ersatz für die ihm mangelnde lebendige Anschauung zu finden. Selbst sein Schnaase, dessen Studium er jetzt auch wieder aufnahm, konnte ihn nicht über die ewige Rathlosigkeit hinwegbringen, in welchem Stil man eigentlich zu bauen oder welche architektonischen Formen man zum Ausdruck unserer Zeit und ihrer Bedürfnisse zu wählen oder neu zu erfinden habe. Im Sommer machte er dann eine Reise nach München, wo ihm Klenze's Bauten doch am meisten imponirten und er nicht nur diesen, sondern auch Kaulbach, Schwind, Genelli kennen lernte, Rahl wieder sah, der sich dahin geflüchtet. Ueber Leipzig, Dresden und Prag erheitert und bereichert zurückgekehrt, blieb er nun, nachdem im Herbst die Akademie wieder eröffnet worden, noch ein Jahr an derselben, studierte bei Rösner Gothik, bei van der Nüll Perspektive, Constructionslehre bei Siccardsburg, der hier ungleich mehr am Platze war und seinen Schülern besonders durch die artistischen Aufgaben, die er ihnen stellte, viel nützliche Anregung gab. Immer aber fühlte sich der in die Tiefe strebende Geist des Jünglings höchst unbefriedigt durch die geringe Kenntniß der feinen Unterschiede in den

Stilformen, die er zur Zeit noch besaß. Um dem möglichst abzuhelfen, machte er häufig Ausflüge, um die mittelalterlichen Baudenkmale Oesterreichs genauer kennen zu lernen, die er dabei vielfach zeichnete und vermaß. Nicht minder um Landschaftsstudien in Aquarell zu malen. Während des Sommers 1850 besuchte er dann Berlin und Hamburg. Im ersteren machten Schinkel's Bauten einen gewaltigen Eindruck auf ihn, ohne den Romantiker indeß zum Griechenthum zu bekehren. Da lernte er auch Cornelius kennen, der an dem blühend schönen, strebsamen Jüngling großes Gefallen fand und ihn durch seine imponirende Persönlichkeit mächtig fesselte.

Allmälig konnte die Akademie mit ihrem dürftigen Unterricht ihm nichts mehr gewähren, er verließ sie also, nachdem er ihr die vorgeschriebenen drei Jahre angehört hatte, im Herbst 1850 und gieng nun mit seinem Onkel Stache eine Verbindung ein, in Folge deren er fast den ganzen Sommer 1851 bei der Leitung mehrerer Restaurationsarbeiten in Böhmen verbrachte und dabei wenigstens seine praktischen Kenntnisse sehr erweiterte. Vorher hatte er ein Konkurrenzprojekt für die Kirche in Breitenfeld ausgearbeitet, das zwar keinen unmittelbaren Erfolg hatte, weil es gar nicht zu einem Schiedsgericht kam, das aber doch die Aufmerksamkeit auf ihn lenkte und seinen Ruf als den eines der talentvollsten jungen Architekten feststellte. Dieß gab ihm um so eher den Muth, sich jetzt auch um das Stipendium nach Rom zu bewerben, als er auch bisher schon mehrere akademische Preise davongetragen. Obwohl ihm alle Welt günstig gesinnt war, erhielt er es indeß als politisch Verdächtiger jetzt doch noch nicht, ja es brauchte aller Anstrengung eines dem Vater befreundeten einflußreichen Polizeibeamten, um ihn nur so weit

weiß zu waschen, daß er es wenigstens später, im Jahr 1854, bekam. Im Herbst 1851 machte er dann wieder eine Reise über Holland nach London zur Weltausstellung, wo er aber auf mehreren Ausflügen hauptsächlich die englische Gothik studirte und besonders mit Entzücken vor dem Dom in Salisbury stund. Den Rückweg nahm er dann über Belgien, um die dortigen Rathhäuser 2c. kennen zu lernen, gieng auch den Rhein bis Straßburg und Freiburg hinauf, überall skizzirend und studierend und seine Kenntniß des gothischen Stils dadurch mächtig bereichernd. In Carlsruhe lernte er damals auch den liebenswürdigen Romantiker Hübsch kennen und ward durch ihn auf die altchristlichen Bauten hingewiesen. Es ist keine Frage, daß solche rasch einander folgenden Reisen seinen Horizont mächtig erweitern mußten, ist doch der Anschauungsunterricht gerade für begabte junge Männer der weitaus wirksamste. So ward denn diese mit dem vollsten Enthusiasmus eines jugendlichen Gemüths ausgeführte Tour für ihn in vieler Hinsicht vom entscheidendsten Einfluß, wie sich bald zeigen sollte. Natürlich führte sie seiner Neigung zur Romantik und für mittelalterliche Kunst mächtige Nahrung zu, und beeinflußte besonders ein Projekt für den Bau eines Schlosses in Türnitz bei Teplitz, das er jetzt im englisch-gothischen Stil so ausführte, daß es allgemein Beifall errang und dem Fürsten Clary Lust machte, auch sein Schloß Herrnskretschen an der Elbe umbauen zu lassen. Ferstel arbeitete die Pläne dazu 1853 aus; leider kamen sie nicht zur Ausführung.

Dagegen tauchte jetzt 1854 die Konkurrenz zur Votivkirche auf und sein Entschluß, sich daran zu betheiligen, stund sofort fest. Hier konnte er den ganzen Ueberfluß von Studien

und Eindrücken aller Art verwerthen, die seine letzte Reise in ihm angesammelt. Nachdem er vorher seine Verbindung mit Stache gelöst und nach Ueberwindung mehrerer anderer Hindernisse machte er sich sehr verspätet endlich im Winter 1854 bis 1855 daran und führte die ungeheure Arbeit bis im März durch. Mit den dürftigsten Hilfsmitteln allerdings, aber der reichsten Fülle von Erinnerungen. Dieß in Verbindung mit seiner jugendlichen Begeisterung und einem ächten Talent drückte offenbar dem Projekt jenen Charakter liebenswürdiger Wärme, ächten Lebensgefühls auf, der es im Gegensatz zu der Härte und Starrheit so vieler moderner gothischer Bauten auszeichnet und ihm sofort alle Herzen gewann, es über die der berühmtesten Gothiker wie Schmidt, Rösner, Statz, Ungewitter, Lange und unzählige andere den Sieg davon tragen ließ. Davon ahnte er nun freilich noch nichts, als er, nachdem es abgeliefert worden, in Folge des inzwischen erhaltenen Stipendiums sofort sich nach Italien auf den Weg machte. Erst am letzten Tage vor der Abreise erhielt er durch einen Freund die Nachricht, daß sein Projekt bei der Ausstellung sehr gefallen und Aussicht habe gekrönt zu werden. Das war immerhin eine schöne Hoffnung mehr auf den Weg!

Ueber Triest und Ancona gieng er direkt nach Rom. Wie das so oft geschieht, machte Rom dem jungen Manne, der sich bis dahin immer tiefer in die Kunst der Romantik hineingearbeitet, zunächst nicht den erwarteten Eindruck, verwirrte ihn sogar, er fand da keine rechte Anknüpfung für seine ganze bisherige Vorstellungswelt. Darum gieng er denn auch im Mai, gelockt von einem Ausbruch des Vesuv, mit vielen Freunden und Landsleuten, darunter Dobiaschofsky und Schams, sowie dem Berliner Architekten van Hude nach

Neapel. Weil das grandiose Naturschauspiel ihn ganz beschäftigte, hat er total vergessen, seine Ankunft auf der Polizei anzuzeigen, nach zwei Tagen wird er aber von derselben ausgespürt und auf die österreichische Legation citirt. Dort theilte ihm der Gesandte, General Martini, ein Telegramm des in Rom eben anwesenden Erzherzogs Ferdinand Max, des Präsidenten des Baucomite's mit, daß seinem Projekt der erste Preis und ihm zugleich die Ausführung der Votivkirche zuerkannt worden. Die Jury hatte unter seinem Vorsitz zehn Pläne als die besten ausgesucht, darunter neben dem seinen diejenigen von Statz und Schmidt in Köln, sowie Ungewitter in Kassel. Aus diesen hatte dann der als Schiedsrichter von seinem Neffen erwählte König Ludwig natürlich unterm Beirath verschiedener Kunstverständigen den seinen ausgewählt, den nun der Erzherzog auch zur Ausführung bestimmte.

Hatte Ferstel es auch schon früher von dem in Rom anwesenden Cornelius, der mit unter den Berathern des Königs gewesen, erfahren, daß sein Plan einige Chancen habe, so beglückte ihn die endliche Gewißheit natürlich doch noch viel mehr! Die Freunde feierten jetzt alsbald das glückliche Ereigniß durch ein großes Fest und dann gieng er nach dreiwöchentlichem Aufenthalt in Neapel noch nach Sizilien mit van Hude.

Nach Rom zurückgekehrt voll Entzücken über die herrliche Natur, die er einstweilen noch besser verstanden hatte als die antike Kunst, traf ihn dort auch noch die Aufforderung, sich bei der von der Direktion der Nationalbank unter den renommirten Wiener Architekten eröffneten Konkurrenz für den Bau eines Bank- und Börsengebäudes mit zu betheiligen. Jetzt war freilich weder Zeit noch Ruhe für

einen längeren Aufenthalt in Rom mehr übrig, er kehrte also nach Wien zurück. Nunmehr aber doch über Florenz, das ihn beinahe mehr entzückte als Rom und ihn ein paar Wochen, unaufhörlich zeichnend, fesselte. Auch in Oberitalien besonders Venedig blieb er dießmal überall, um seine Studien zu vervollständigen und so viel als möglich einzuheimsen. Wenn man aber wie er jetzt so ganz bestimmte Zwecke vor Augen hat bei seinen Studien, so sind sie auch ungleich fruchtbarer. Wie er seinen Aufenthalt benützte, sollte sich bald zeigen. Denn zurückgekehrt, machte er sich sofort an das Projekt für den Bau des Bankgebäudes und arbeitete alsbald eine Menge florentinischer und venetianischer Reminiscenzen hinein. In vier Wochen war es fertig und legte ein überaus deutliches Zeugniß dafür ab, daß er die Loggia dei Lanzi wie den Dogenpalast nicht umsonst gesehen. Alle Welt durch seine Neuheit überraschend, erhielt es denn auch wiederum und zwar dießmal im Wettbewerb mit Hansen, Förster, van der Nüll und Siccardsburg u. A. m. den Preis.

So hatte Ferstel auf einmal zwei so gewaltige Aufträge, daß deren einer allein schon ein halbes Menschenleben auszufüllen vermochte!

Um sein Glück zu vollenden, schloß er jetzt noch im Jahr 1856, kurz nach erfolgter Grundsteinlegung zum Bau der Votivkirche, den ewigen Bund mit jener durch die anmuthige Frische ihres Geistes heute noch bezaubernden Frau, die er als Mädchen schon lange vor seiner italienischen Reise in Prag kennen gelernt und geliebt hatte und die ihm fortan inmitten einer bald aufblühenden Familie die glücklichste Häuslichkeit bereiten sollte, wie sie seine unwandelbare Treue verdient hatte. Fortuna, die ihm immer so günstig gewesen,

bevorzugte ihn also auch hier höchst auffallend vor den meisten seiner Nebenbuhler! Zunächst aber ehe er an die unermüdlichste Arbeit gieng, verbrachte er mit seiner jungen Frau die allerdings nur zu kurz zugemessenen Flitterwochen in Paris, das er jetzt zum erstenmal sah, und studirte die dortigen gothischen Bauten, wie auf der Rückreise die Dome von Rheims, Chartres, Laon und Amiens.

Einige Jahre darauf lernte ich ihn in der Bauhütte an der bereits mächtig aufsteigenden Votivkirche persönlich kennen und freute mich an der ungetrübten Lichtfülle, welche über die schöne Gestalt dieses im Sonnenschein des Glücks herrlich aufgeblühten Menschenbildes ausgegossen war, das im Frohgefühl des eigenen Daseins eine wahrhaft bezaubernde Freundlichkeit besaß. Mußte sich das in der zweiten Hälfte dieses Künstlerlebens freilich ändern, — denn innere und äußere Kämpfe werden auch dem Glücklichsten nicht geschenkt, — und wird man heute den schönheitstrahlenden Jüngling von ehedem in dem von rastloser Arbeit wie vom inneren Feuer verzehrten, gefurchten Antlitz des gereiften geistvollen Mannes kaum mehr wiedererkennen, so ist dieß doch nur das nothwendige Ergebniß einer organischen Entwicklung. Denn vor alles Schöne setzten die Götter den Schweiß, wie schon die alten Griechen wußten. Ferstel hat dessen aber mehr geschaffen als die meisten Zeitgenossen.

Das sollte sich nun zunächst an der Votivkirche erwahren, die sein Genie ganz unzweifelhaft zum weitaus gelungensten gothischen Bau dieser Art in der Neuzeit gemacht hat, wie er auch wohl der räumlich bedeutendste ist. Bekanntlich verdankt sie der merkwürdigen Rettung des Kaisers Franz Joseph vor dem Attentat eines wahnsinnigen ungarischen

Schneidergesellen ihre Entstehung. Daß man gleich im vorhinein den gothischen Stil wählte, entsprach ganz der damals noch herrschenden Romantik. Noch mehr aber der Stimmung jener christlich germanischen Reaktion, die eben mit vollen Segeln einherfuhr, um bald an ihrer inneren Unwahrheit wieder zusammenzubrechen.

Wenn nun Ferstel's erst nach einem Vierteljahrhundert und inmitten einer totalen Umwandlung des Geschmacks fertig gewordene Votivkirche auch heute noch alle Beschauer entzückt und sicherlich zu den am glänzendsten gelungenen Baudenkmalen des daran doch jetzt so überreichen Wiens gezählt werden muß, so verdankt sie dieß vor allem den so überaus glücklichen Verhältnissen, die ihr der Meister gab, besonders dem der beiden Thürme zur Kirche selber, so daß sie jetzt weit größer aussieht als sie in der That ist. Man braucht sie nur mit denen des inzwischen ja auch fertig gewordenen Cölner Domes zu vergleichen, wo die Stirnseite der Kirche zwischen den kolossalen Thürmen vollständig erdrückt wird, um sich dessen alsbald bewußt zu werden. Nicht minder groß ist aber auch die Ueberlegenheit in der Detailausführung, deren Lebendigkeit höchst wohlthuend gegen das trockene, schematische, jeder glücklichen Inspiration baare Wesen jenes Doms kontrastirt. Ferstel verdankte sie dem Umstand, daß er sich mit angebornem und durch die spezielle Art seiner künstlerischen Bildung noch sehr verstärkten malerischen Sinne den Formen der französischen Gothik möglichst annäherte und diesem Stil damit das allzu starre und harte zu nehmen suchte. So bildete er die Façade nach dem Muster der Notre Dame, der Dome von Rheims, Laon und besonders Straßburg mit starken Horizontalen, die ihr mehr Ruhe sichern. Das Fascinirende

der Gothik besteht darin, daß sie nicht nur den Formen alles Schwere und Lastende zu nehmen, alle anderen Baustile an kühner Leichtigkeit zu übertreffen scheint, sondern auch, um dieß zu erreichen, ihrer orientalischen Abstammung gemäß alle großen Formen in lauter kleine auflöst, sozusagen beständige Triller schlägt, überdieß bezaubernder Licht- und Schattenwirkungen fähig ist. Ferstel hat aber all' das vortrefflich verstanden und mit großem Geschick ausgenützt, ja lieber seine Kirche etwas kleiner gemacht, um nur ja für diese sehr kostspielige Verzierung Mittel genug übrig zu behalten.

Ist die Geschichte jedes großen Baues eine Art Kriegsgeschichte des Architekten mit den seinen Idealen entgegenstehenden Hindernissen, und kann er den Widerstand, den ihm die Menschen und Dinge entgegensetzen, nur durch ein ungewöhnliches Maß von Energie überwinden, so blieb dieser Kampf selbstverständlich auch Ferstel nicht erspart. Schon um den Bauplatz hatte er sich entsponnen, der ursprünglich an's Ende der Stadt verlegt worden war, bis der Beschluß der Stadterweiterung ihm den jetzigen verschaffte. Damit machten sich allerhand Aenderungen des ursprünglichen Planes nothwendig, da die Kirche anfänglich weit mehr als Centralbau mit mächtigem Kuppelthurm über der Vierung gedacht war, während dieser jetzt in der Ausführung wegblieb, wofür das Schiff verlängert und der ganze Accent auf die reiche Façade gelegt wurde. Ebenso wurde das Querschiff reicher gebildet ꝛc.

Entsprechend der niedrigen Anschauung, die man damals in Wien von der Kunst hatte, betrachtete das Baucomite, an dessen Spitze ein Bureaukrat ohne irgendwelches Kunstverständniß stund, den Architekten als eine Art Neben-

person, die nur den Plan gemacht habe und die man bei der Ausführung nicht mehr zu berücksichtigen brauche, als etwa den Dichter bei der Aufführung seiner Stücke, die man ja auch beliebig zu mißhandeln und zuzuschneiden pflegte, ohne ihn viel zu fragen. Daß man nun vollends mit einem so jungen Mann, der noch nichts bedeutendes gemacht hatte, nach Belieben umspringen zu können glaubte, versteht sich von selbst. Wollte man ihn doch sogar in seinem Gehalt um die Hälfte geringer stellen als seinen Werkmeister. Es brauchte also kein geringes Maß von Entschlossenheit und lange Kämpfe, bis sich Ferstel den ihm gebührenden Platz gesichert hatte. Kaum war dieß endlich, Schritt für Schritt streitend, geschehen, so giengen die Mittel zu der beabsichtigten reichen Verzierung durch Skulptur und Malerei aus und Ferstel mußte den Bau jahrelang nur so hinziehen, bis er den Widerstand des Baucomite's gegen seine dießfallsigen Absichten überwunden und sich wenigstens halbwegs die ihm gebührende Leitung auch bei der Herstellung des künstlerischen Schmuckes gesichert hatte. Hier kam ihm nun seine einnehmende Persönlichkeit und große Beliebtheit allerdings zu statten wie seine zähe Willenskraft und Klugheit. Ohne sie wäre es ihm niemals gelungen, seinen herrlichen Bau unverkürzt und unverstümmelt fertig zu stellen.

Nicht zum mindesten durch die überaus geschickte Verwendung jener künstlerischen Mittel aber glückte es ihm, den gewöhnlich so düstern Ernst aller gothischen Architektur höchst wohlthätig zu mildern, ja sie fast freundlich, jedenfalls voll edler Wärme erscheinen zu machen. Niemand denkt bei diesem Bau an finsteres Mittelalter und rauhe Ascetik, sie ist der lebendige Ausdruck eines humaner, toleranter und liebevoller

gewordenen Katholizismus, man fühlt, daß vor diesem reichen Portal nie Scheiterhaufen gelodert haben, die phantastische Mystik des Stiles hat den fanatisch grausamen Zug verloren, der uns bei den meisten alten gothischen Kirchen, — wie auch den einer trockenen, herausfordernd harten Doktrin, der uns bei so vielen neuen entsetzt. Sie ist weit mehr ein Produkt hold spielender, ächt künstlerischer Romantik, als inbrünstig glühenden Glaubens. Auch das Innere flößt uns weniger fromme Schauer als heiteres Gottvertrauen ein. Was daran weniger gelungen, fällt dem Baumeister am wenigsten zur Last. So die etwas zu rosig und modern, ohne klassisch gebildeten Farbensinn kolorirten Glasfenster, die indeß durch viele sehr gelungene, fast immer wenigstens entsprechende Kompositionen entschädigen. Oder die etwas unsicher ausgefallene Polychromie — überhaupt der schwächste Theil an allen modernen Wiener Bauten. Ihre Anwendung hatte lange einen Streitpunkt gebildet, der zuletzt durch ein schwächliches Kompromiß zwischen dem Architekten und dem Baucomite, das sie für überflüssig hielt, erledigt wurde, um nur zu etwas zu kommen. Wenn Ferstel hier an die Mitwirkung Anderer zu sehr gebunden war, so hat er auch diese Theile wenigstens vor allem Widerwärtigen und absolut Unharmonischen zu bewahren gewußt.

Unstreitig ward die riesige Arbeit der Ausführung dem jungen Architekten sehr erleichtert durch die Herbeiziehung des im gothischen Stil ungemein erfahrenen Steinmetzmeisters Kranner als Leiter der Bauhütte. Dieser bildete rasch eine solche Schule von geschickten Arbeitern, daß selbst, als er 1871 starb, der freilich schon sehr vorgeschrittene Bau nicht weiter darunter litt. Ebenso fand Ferstel in dem Bildhauer Joseph

Gasser ein für die Herstellung des reichen Skulpturschmucks überaus geeignetes Talent, so daß die Außenseite des mächtigen Baues nirgends jene leblose und unverstandene Nachahmung alter Muster zeigt, wie sie unzählige modern gothische Bauten entstellt. Ebenso ist der reiche Bilderschmuck im Innern durch Führich's kraftvolle Leitung sinn- und stilvoll gelungen, so verschiedene Künstler dabei auch betheiligt waren. Besonders zeichnen sich darunter die Kompositionen aus, die Führich selbst gezeichnet hat, wie die zur Geschichte Noah's und des Apostels Petrus, dann Steinle's und Trenkwald's Arbeiten.

Ohne eigentlich neu in der Conception zu sein, entstund also schließlich doch etwas, das durchaus lebendig ist, weil es das Gepräge der Zeit und der Persönlichkeit des Künstlers wie der heiteren, wohl gläubigen, aber allem Fanatismus abgeneigten Bevölkerung trägt, aus deren Mitte es, Feierlichkeit mit Freundlichkeit, Sehnsucht mit Befriedigung vereinigend, hervorgegangen. Wenn Ferstel nichts geschaffen hätte als dieses Meisterwerk, das eine so köstliche Zierde Wien's geworden ist, so würde sein Name für alle Zeiten fortleben! —

Viel früher als die Votivkirche, schon 1860, ward das 1856 angefangene und in einer Art von florentinischem Frührenaissancestil durchgeführte Bankgebäude fertig. Hier zeigt sich allbereits die mächtige Einwirkung Italiens auf ihn. Wie schon erwähnt, war sie überaus günstig, obwohl Ferstel hier mit ganz unglaublichen Schwierigkeiten wegen des höchst ungünstig verzettelten Terrains zu ringen hatte. Nichtsdestoweniger ist es ihm gelungen, besonders den das Treppenhaus enthaltenden Hof zu einem wahren Meisterstück von malerischer

Architektur zu machen, das man heute noch mit dem größten Vergnügen sieht, weil der Meister hier den Uebergang vom Spiritualismus der Gothik zu behaglicher Sinnlichkeit mit unläugbar großer Grazie vollzieht. Zu diesem Ende wandte er den Materialbau mit so viel Geschick an, wie es bis dahin in Wien kaum je geschehen war, und erzielte die reizendsten und eigenthümlichsten Farbenwirkungen.

Von 1860 an der größten Last entledigt, betheiligte Ferstel sich entsprechend seiner großen Arbeitskraft und Lust wieder vielfach an Konkurrenzen und trug auch bei den meisten Preise davon. So bei dem Projekt zu einer ungarischen Akademie der Wissenschaften, die er, mehr alten romantischen Tendenzen nochmals verfallend als dem Begriff einer Akademie entsprechend, in italienischer Gothik entwarf, — ein Plan, der aber nicht zur Ausführung kam. Dann bei der evangelischen Kirche in Brünn und der katholischen in Schönau bei Teplitz, die beide nicht nur gekrönt, sondern auch ausgeführt wurden. Während die erstere ein Beweis des Zutrauens der Protestanten zu dem katholischen Baumeister war, ist vielleicht bemerkenswerth, daß er von einem katholischen Prälaten nie mehr einen Auftrag erhalten konnte, wie das nach einer so glänzenden Leistung als die Votivkirche war, doch höchst natürlich erschienen wäre.

Dagegen baute er jetzt ein reizendes gothisches Landhaus bei Grinzing für sich selbst und seine rasch anwachsende Familie. Dort umgeben von befreundeten Kunstgenossen ward ebenso der Musik gehuldigt, als durch Ansammlung von Bildern und Stichen die alte Liebe zur Malerei gepflegt, die so wohlthätig auf seine Bauweise eingewirkt. Sie wie seine universelle Bildung, dann seine Reisen, die ihn früh mit

allen Bewegungen der Architektur in anderen Ländern, speziell mit der mächtigen Einwirkung Semper's auf die deutsche Baukunst durch Wort und That vertraut machten, mußten ihn unvermeidlich immer mehr der Renaissance als dem für den Charakter und die Bedürfnisse unserer Zeit geeignetsten Baustil in die Arme treiben.

Dieß bethätigte er jetzt alsbald bei dem 1863 begonnenen Palais des Erzherzogs Ludwig Viktor am Schwarzenbergplatz, das fast eben so gut Semper gebaut haben könnte. Nur daß sich auch hier das Maßvolle, Gefällige und Vermittelnde, das entsprechend seiner eigenen Natur fast alle seine Bauten charakterisirt, entschiedener ausspricht, als es bei dem strengen Holsteiner jemals der Fall ist. Zweistöckig mit schönem Risalit in der Mitte, tragen dessen Säulen die Statuen hervorragender Oesterreicher, wie Starhemberg, Prinz Eugen, Laudon, Fischer v. Erlach u. A. m. Die wohlthuende Stattlichkeit ohne jeden stolzen Prunk und jede Ueberladung, charakterisirt durchaus den vornehmen aber keinen regierenden Herrn und bewirkt jene vorzugsweise durch die fein abgewogene Schönheit der Verhältnisse erzielte stille Befriedigung, die der Bau wie die meisten des Künstlers auf den Beschauer ausströmt. Alles Scharfe und Harte vermeidend, selten überraschend und blendend, aber immer wohlthuend, trug dieser Bau ihm alsbald auch die Uebertragung der gegenüberliegenden Häuser des Platzes ein, der dadurch etwas ungemein Harmonisches erhalten hat, wie er auf einen guten Theil der Gebäude in der benachbarten Ringstraße wohlthätig einwirkte.

Um diese Zeit ward Ferstel auch zum Professor der Baukunst an dem ganz neu reorganisirten Polytechnikum

ernannt, gleichzeitig mit Storck für ornamentales Zeichnen und Lützow für Geschichte der Baukunst. Er wirkt da seither um so wohlthätiger, als er auch des Vortrags in ungewöhnlicher Weise Meister sein soll, so daß er schon eine große Anzahl talentvoller Schüler gezogen hat, unter denen die Herren von Berger, Petschacher, Lang, Horwath, Niedzinski, Borkowski, v. Hornbostl, Deininger, Schwertner, Theyer u. a. sich schon vortheilhaft bekannt gemacht haben. Ebenso sind viele Abhandlungen und Vorträge von Ferstel in Druck erschienen, so der mit Eitelberger zusammen herausgegebene „Ueber das bürgerliche Wohnhaus", wo er freilich umsonst der Habgier der Spekulanten und der Unvernunft oder Schwäche der Behörden Schranken zu setzen suchte, während er mit der noch vortrefflicheren Schrift „Ueber die bauliche Entwicklung Wiens" die Genugthuung hatte, großen Einfluß zu üben. Wie diese ist auch sein „Bericht über die Architektur auf der Pariser Weltausstellung von 1878", wo er als Juror funktionirte und selbst trotz seines Widerstandes einstimmig mit dem großen Preis wie schon 1867 ausgezeichnet wurde, ein Muster klarer und umsichtiger Darstellung voll schöpferischer Gedanken. Niemand wird diese meisterhaften Essays ohne Anregung und Belehrung lesen, weil sie eben das Resultat einer unermeßlichen praktischen Erfahrung sind, die mit der größten Schlichtheit und anspruchloser Prägnanz auftritt.

Ich muß nun leider eine Anzahl in diese Zeit fallender, wenn auch noch so interessanter Bauprojekte wie die zum Reichstagsgebäude, zu den Hofmuseen u. A. m. übergehen, weil sie nicht zur Ausführung kamen, um mich vor Allem den zahlreichen zuzuwenden, durch deren Vollendung Ferstel einen so wesentlichen Schmuck seiner Vaterstadt geschaffen hat.

Denn es ist denn doch noch etwas ganz Anderes, einen großen Bau mit Ueberwindung all der unendlichen Schwierigkeiten, die sich jeder Unternehmung dieser Art in den Weg stellen, auszuführen oder ihn blos ruhig auf das geduldige und billige Papier hinzuzeichnen, wo man weder mit dem Geldbeutel noch den Launen des Bauherrn in unlösbare Konflikte kommt. Dies braucht daher blos Talent, jenes aber vor allem auch einen ungewöhnlich gewandten und tüchtigen Charakter, — ja jeder große Architekt muß etwas von den Gaben eines Feldherrn besitzen, er muß überlisten oder überwältigen, sonst kommt er nicht durch.

Daß er sie hatte, bewies Ferstel jetzt zunächst bei dem 1868 begonnenen österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Bei dieser neuen, ganz unserer Zeit angehörenden Aufgabe ist es dem Meister alsbald auch gelungen, seine alten Vorzüge mit frischerrungenen zu vermehren und so etwas entschieden Ueberraschendes und Neues hervorzubringen. Dem Charakter der Kunst-Industrie entsprechend, machte er sein Museum zu einem sehr zierlichen Terakottenbau in italienischer Frührenaissance mit all der koketten Zierlichkeit derselben, die er nächst der Feinheit der Profilirung besonders durch die Verwendung sehr verschieden colorirten Materials, also eine stärkere Betonung des Elementes der Farbe erreichte. Diese, so wie sehr hübsche Sgrafittogemälde von Laufberger, glasirte Thonreliefs u. A. geben dem Bau schon von außen etwas heiter Sinnliches. Der Glanzpunkt desselben ist indeß nicht die in den Verhältnissen etwas zu gedrückt ausgefallene Façade, sondern der große durch Glasüberdachung zu einer wahrhaft prachtvollen, kolossalen Halle umgeschaffene Arkadenhof, auf den sich die sämmtlichen

Lokalitäten öffnen. Die zwei Arkadenreihen übereinander sind in den ganzen Verhältnissen wie in allen Details wahre Perlen feiner künstlerischer Durchbildung und nur die etwas unruhige und doch nicht hinreichend pikante dekorative Malerei der Gewölbe läßt zu wünschen übrig. Auch die 1876 vollendete, mit dem Museum durch einen Gang verbundene, einfacher und strenger gehaltene Kunstgewerbeschule erfreut durch die Schönheit ihrer technischen Ausführung.

Den farbigen Terrakottenbau, welchen Ferstel hier mit so entschiedenem Glücke zuerst angewandt, benützte er nun auch bei dem 1868 begonnenen chemischen Laboratorium der Wiener Universität hinter der Votivkirche. Wiederum die Formen bramantesker Frührenaissance zeigend, mehrfarbige Ziegel und Hausteine vermischend, dazu mit farbig glasirten Terrakottenreliefs und Thüreinfassungen 2c. geschmackvoll verziert, fällt auch hier wieder die feine künstlerische Durchbildung aller Details wohlthuend auf. Von besonderer Schönheit ist ein kleiner Arkadenhof im Innern des auf einer abschüssigen Fläche stehenden Gebäudes. Mit den Bauten des österreichischen Museums zusammen bezeichnet es eine besondere Epoche in dem stetig fortschreitenden Entwicklungsgange des Künstlers, zu der auch noch einige andere um diese Zeit von ihm ausgeführte Staatsbauten, so ein Gymnasium und die meteorologische Anstalt in Heiligenstadt zählen. Daneben giengen denn noch eine gute Zahl Privathäuser und äußerst geschmackvoller Villen in der Umgebung Wiens, die alle jenes wohlthuend einfache und anspruchlose, heiter gefällige Gepräge ohne Ueberladung und ohne allzugroße Schwere haben, was seine meisten bisherigen Bauten auszeichnet, — das uns immer ein Gefühl hinterläßt, als ob sich dergleichen nur so

von selbst verstünde, während es doch vollendeter Meisterschaft bedarf, um es zu erreichen. So fällt besonders das Haus des Ritters v. Weiß in der Wasagasse durch den Adel der Verhältnisse und die Eleganz des ornamentalen Schmuckes auf.

Eine ganz neue Phase in der Entwicklung unseres Künstlers bildet indeß der großartige Universitätsbau, der schon 1873 begonnen, bis heute noch lange nicht vollendet ist. Hier trat Ferstel zum erstenmale in unmittelbare Konkurrenz auf einem und demselben Platze mit seinen langjährigen Nebenbuhlern Hansen, Schmidt und Semper-Hasenauer, deren Gebäude die drei übrigen Seiten des ungeheuren Vierecks flankiren, das die Stadt Wien um eine ihrer größten Zierden zu bereichern bestimmt ist und in der Welt nicht allzuviel Ebenbürtiges finden dürfte.

Ich kenne keinen Architekten, dessen innere und äußere Geschichte wie die des ihn tragenden Gemeinwesens sich so genau in seinen Bauten verfolgen ließe, als es bei diesem eindruckfähigsten und empfänglichsten aller großen Wiener Baumeister der Fall ist. Er ist mit der baulichen Entwicklung seiner Vaterstadt so innig verknüpft, weil er die edleren Seiten ihres Temperaments in sich und seinen Werken personifizirt. Dieß gilt denn auch in ganz hervorragender Weise vom Universitätsbau. Daß der auf der vollen Höhe des Lebens angelangte, eines europäischen Rufes sich erfreuende, mit Titeln und Auszeichnungen aller Art überhäufte, neuerdings sogar baronisirte Oberbaurath Ferstel mit der faltigen Stirn, von der romantischen Ueberschwänglichkeit des einstigen blondgelockten und blauäugigen Wiener Legionärs mit den mädchenhaft rosigen Wangen nicht allzuviel gerettet haben

könne, war unvermeidlich. Ebenso daß er nothwendig, nachdem er den Weg von der Gothik durch alle verschiedenen Arten der florentinischen und lombardischen Frührenaissance hindurch zurückgelegt, jetzt bei einer Art von palladianischem Klassizismus anlangen müsse. Man konnte sich das ja mit fast ebenso mathematischer Sicherheit ausrechnen, als daß die blonden Locken einmal grauen Haaren weichen würden. Weniger vielleicht, daß er sich in diesem stolzen Universitätsbau so voll kühner Großartigkeit zeigen werde, daß ihn der alte Vicentiner Meister selbst ausgeführt haben könnte. Die Liebenswürdigkeit der Jugend hat sich da freilich mit ihren zierlichen Terrakotten in die vier Seitenhöfe flüchten müssen, die sich um den so majestätischen als colossalen Arkadenhof in der Mitte herumgruppiren, der die eigentliche Seele des ein riesiges Quadrat bildenden Gebäudes, das Forum für seine fünftausend jugendlich lärmenden Bewohner bildet, welches sie an den Ernst und die Würde der Wissenschaft erinnern soll. Er ist ein Meisterstück in jedem Sinne und braucht nur hinreichender Verzierung durch Skulptur und Malerei, sowie die Belebung durch einen oder zwei Brunnen, um seines Gleichen zu suchen. Da auf die den Hof umgebende breite Arkade alle Treppen und Eingänge des Gebäudes münden, so vermittelt es die Kommunikation aller Theile desselben auf die zweckmäßigste Weise. Nächst ihm sind besonders der große für 400 Studierende und 200000 Bände berechnete, als dreischiffige Halle gebaute Bibliotheksaal und der große Festsaal, die Aula, mit ihren beiden Nebensälen durch die eben so zweckmäßige als imponirende Komposition bemerkenswerth. Da die Hörsäle alle um die Höfe liegen, so ist ihnen auch die größte Ruhe gesichert, wie man denn das ganze Gebäude ein Muster

klarer und zweckmäßiger Raumvertheilung nennen kann. Ferstel machte diese glänzende Komposition in Rom, das er zu diesem Zweck, nachdem er es das erstemal noch gar nicht recht verstanden hatte, jetzt im Jahre 1871 auf's Neue und auf längere Zeit besuchte. So hat sich denn bei seiner empfänglichen Natur allerdings ein gutes Stück Romanismus in den Bau hineingearbeitet, haben doch außer Palladio und Sanmichele auch Bramante und San Gallo, ja selbst Michel Angelo auf denselben sichtlich eingewirkt. Letzteres war mir um so frappanter, als bei einer fröhlichen Abendgesellschaft, der die — zu ihrer Ehre sei's gesagt — sehr freundlich verkehrenden drei großen Wiener Baumeister beiwohnten, dieselben wenigstens bei aller sonstigen Divergenz der Anschauungen in dem einen Punkte übereinstimmten: daß der Architekt Michel Angelo tief unter dem Maler oder Bildhauer Buonarotti stehe. Schmidt und Hansen wollten sogar noch weniger von ihm wissen als Ferstel, und ich hatte alle Noth, noch die Peterskuppel aus dem Kreuzfeuer zu retten.

Nichtsdestoweniger hat sich gerade der letztere die Energie seiner Schattenwirkungen sehr wohl gemerkt, wie dieser Universitätsbau beweist. Ihm wenn nicht den nationalen, doch den spezifisch wienerischen Charakter trotzdem zu erhalten, dafür sorgten das Temperament des bei aller allmälig immer mehr hervortretenden Kühnheit und Großartigkeit doch dem eigentlich Erhabenen, ja jeder Art von herber Strenge weniger zugewandten Architekten. Nicht minder die Einwirkung der speziellen Bedürfnisse und der Zügel der Rücksicht auf Klima, Material und Mittel. Im Aeußern ist, so weit man dies bis jetzt beurtheilen kann, wo das Dach und viel anderes noch fehlt an der Hauptfaçade, besonders die prachtvolle

Entwicklung der Beletage zu rühmen, die durch alle vier Seiten des Baus durchgeht. Ob Parterre und Untergeschoß der Seitenfronten nicht etwas schwach dagegen erscheinen werden, ist jetzt, wo die Gerüste noch stehen, da ich dies schreibe, kaum zu entscheiden. Daß dem Bau durch jene Hauptetage aber eine imponirende Wirkung unter allen Umständen gesichert bleiben wird, dürfte sicher sein. Um so mehr, als Ferstel sich einer großen Mannigfaltigkeit der Gliederung befleißigt hat, die Flügel weit vorspringen ließ und ihre Eckpavillons mit je zwei Kuppeln krönte, auch dem Risalit des mächtig erhöhten, die Aula aussprechenden Mittelbaus noch eine offene Loggia und einen Freitreppenbau vorlegte, so daß wenigstens seiner ohnehin noch mit Skulpturen reich verzierten Façade gewiß der Vorwurf der Formenarmuth zu allerletzt gemacht werden kann.

Daß ein so selten reiches Künstlerleben überdieß auch noch das Glück hat, alle großen Aufgaben, die ihm gestellt wurden, selber zu Ende bringen zu können, ist eine besondere Gunst des Schicksals. Wie Wenigen war es vergönnt, einen so großartigen Bau wie die Votivkirche nicht nur zu beginnen, sondern selbst die Vollendung noch in voller Kraft zu erleben! Ferstel's Leben bildet hier den geraden Gegensatz zu dem des unglücklichen Semper, dessen Verhängniß es blieb, keine seiner großartigen Bauunternehmungen selbst durchführen oder beginnen zu können, weder in Dresden Gallerie und Theater, noch in Zürich das Polytechnikum; weder in München das Festtheater, noch in Wien die herrlichen Hofmuseen, — diese letzte und höchste Leistung, — oder das Burgtheater und den Ausbau der Burg selber, dessen Beginn er ja nicht einmal mehr erleben sollte.

Unstreitig hängt aber das mit dem so ganz verschiedenen Charakter der beiden Meister auf's Genaueste zusammen, aus dem heraus sich ja beider Geschick gestaltete. Theilen sich alle Künstlernaturen in jene beiden Haupttypen, die in Michel Angelo und Rafael am schärfsten personifizirt sind, so zählt eben so entschieden als Semper zur vulkanischen ersten, Ferstel zur letzteren Gattung, ja man wird ihn seiner ganzen Entwicklung nach den Eklektikern zuzählen müssen. Wie aus jener Werken die volle Unbefriedigung genialer Naturen mit der Welt wie sie ist spricht, ihr Leben durch das gewaltige Ringen ausgefüllt wird, derselben eine bessere entgegenzusetzen, so zeigen im Gegentheil Ferstel's Schöpfungen die schöne, stufenweise Entfaltung einer harmonischen Natur, die bei aller beständigen Umbildung doch in jedem Momente ihres Schaffens in voller Uebereinstimmung mit sich und der Welt bleibt. Er ist durchaus ein aneignendes Talent, das aber nichtsdestoweniger alles Aufgenommene auch wieder selbständig umbildet, ihm den Stempel des eigenen maßvollen und heiter befriedigten Wesens aufdrückt, das nie blendet oder erschüttert, dafür aber wohlthuend und beglückend wirkt in fast allem was es geschaffen. Hat er den Schatz der Kunst nicht um bisher unbekannte Formen vermehrt, keine eigentlich neuen Wege gebahnt, so ist er doch auf ihnen sicherer als die meisten gegangen, hat sie um eine Anzahl der anziehendsten und harmonischsten Schöpfungen bereichert, die immer zu den bedeutendsten Denkmalen unserer Zeit zählen werden, mit deren Geist er getränkt war wie wenige. Auch das Machtvolle und Große blieb ihm keineswegs versagt, wenn er es auch erst in den späteren Jahren seines fruchtbaren und ächt menschlich schön verlaufenden Lebens entwickelte.

XXVI.

Friedrich Schmidt.

Unter den großen Wiener Architekten ist der Dombaumeister Schmidt mir lange Zeit der wenigst sympathische gewesen. Doch nur bis ich den Mann persönlich näher kennen lernte, dessen gewaltige Hünengestalt die Spuren harter geistiger und körperlicher Arbeit, heftiger Kämpfe und Leidenschaften so deutlich in den wie von Dürer gemalten oder Riemenschneider in Holz geschnitzten Zügen trägt. Dann aber fiel mir zunächst die natürliche Wohlredenheit auf, die ihn zum Volksmann förmlich geschaffen erscheinen läßt, wie er denn selbst noch immer in seiner ganzen Art dem Volke angehört. Ich lasse ihn dieserhalb auch hier sein Leben selber vortragen, wie ich es unmittelbar nach seiner Erzählung aufgeschrieben.

„Der Bautrieb war in meiner väterlichen Familie traditionell, schon mein Großvater war Hofbaumeister in Hannover und mein Vater, der als Theolog nach Württemberg auswanderte, besaß ihn nicht minder. Er hatte sich mit einer Tochter aus der bekannten schwäbischen Familie

Härlin verheirathet und amtirte auf einer Pfarre in Fricken-hofen, einem auf der höchsten Höhe des Welzheimer Waldes zwischen Schwäbisch Gmünd und Hall gelegenen Dörfchen, als ich den 22. Oktober 1825 zur Welt kam, der sechste unter acht Geschwistern. Dort in jener abgelegenen und rauhen Gegend, von wo aus man aber der herrlichsten Aussicht über die in langem Bogen hinziehende schwäbische Alp genoß, verbrachte ich also meine erste Jugend. Uns gegenüber lag der Hohenstaufen mit den Ruinen seiner im Bauernkrieg eingeäscherten Burg, noch viele andere Schlösser und Ortschaften von der Teck bis gegen Hall hin erreichte der Blick von unserer einsamen Höhe. Die Tradition an den Bauernkrieg und seine Schrecken war unter unserem Landvolk noch so lebendig, als etwa hier die an den französischen; schon unser Kindsmädchen berichtete mir vom Kirschenesser, dem wilden Anführer der dortigen Aufständischen, und zeigte mir in einer benachbarten düsteren Waldschlucht die sogenannte Teufelskanzel, wo sich die Bauern vor dem Aufstand im Geheimen versammelt.

„So beherrschten das Mittelalter und seine Romantik meine Einbildungskraft von frühester Kindheit, um so mehr als meine Mutter, eine ganz ungewöhnlich hochgebildete und phantasievolle Frau, immer in diesem Sinne auf uns Kinder einwirkte. Sie besaß ein bedeutendes dichterisches Talent und ihr in Versen abgefaßtes Tagebuch wie viele Gedichte, die sie in Briefen und sonst zerstreute, zeigten solch poetischen Gehalt und eminente Formgewandtheit, daß manche Stellen derselben jedem Dichter Ehre gemacht haben würden. Wie sie mich zärtlich liebte und den Keim des Idealismus und der Begeisterung für das Schöne in meine Brust legte, so verehrte ich sie leidenschaftlich und keine Zeit hat diese Gefühle zu

schwächen vermocht. Während sie Abends spann, erzählte sie uns lauschenden Kindern alte Sagen oder erfreute durch ihr weit bekanntes Dichtertalent die Besucher. So erinnere ich mich, daß sie, als einst deren mehrere ankamen, in der Eile Mandeln brannte und zu jeder einen sofort geschriebenen, eigens auf die Gäste berechneten Sinnspruch improvisirte, in den ich daneben stehend sie dann einzuwickeln hatte und von denen viele ob ihrer schlagenden Gedanken sich noch lange bei den Freunden erhielten.

„Ganz im Gegensatz zu ihr war der mächtige Vater eine vorherrschend verständige, berechnende norddeutsche Natur, höchst ehrenhaft, aber von einem gewissen überwältigenden Wesen, welches er besonders darin bethätigte, daß er den Bauern ihre Häuser und Scheuern bauen half und sie sich hierin durchaus seinen Ansichten accomodiren, seinem wohlwollenden Despotismus fügen mußten. Ich selber hatte eine so ausgesprochene Neigung zum Bauen, hobelte und sägte, schnitzte und hämmerte so unaufhörlich mit dem kleinen Handwerkszeug, durch den mich die Eltern einst an Weihnachten beglückt, daß ich es von meinen frühesten Tagen an eigentlich gar nie anders gewußt habe, als daß ich ein Baumeister werden wolle. Das stand mit aller Macht der Familientradition bei uns unzweifelhaft fest von Allem Anfang an. Mit angebornem technischen Geschick begabt, ist mir aber diese beständige Uebung des Knaben im Umgange mit dem Handwerkszeug später sehr zu gute gekommen, wie sich denn auch meine Gesundheit und Körperkraft durch das Herumschweifen in Feld und Wald, in den stillen Thälern wie auf der einsamen Höhe früh stählte. Freilich verleitete sie auch oft zu überkecken Streichen. So versetzte ich einst meine Eltern nicht

wenig in Schrecken, als ich beim Aufrichten des Hebebaums eines neugebauten Hauses mich mit hinaufziehen ließ und sie mich nun jubelnd in der schwindelnden Höhe erblickten. Um mich nicht zu erschrecken, wurde ich nur sehr freundlich herabgewinkt, während doch die solideste Tracht Schläge meiner wartete, wenn ich nur erst herabgeglitten. Ich kam aber so arglos und glückselig, daß der Vater es doch nicht über sich vermochte seinen Vorsatz auszuführen, sondern mich mit einer tüchtigen Strafpredigt davon kommen ließ. Die Thränen der Mutter über die Angst, die ich ihr verursachte, brachten mich aber besser zum Bewußtsein meiner Schuld, wie ich denn auch bei aller heftigen und rauhen Gemüthsart, die Andere oft durch ein herbes Wort verletzte, doch nie ertragen konnte, es ohne Noth gethan zu haben und ich dann keine Ruhe hatte, bis ich die Gekränkten wieder versöhnt hatte.

„War nun die Phantasie des Knaben reich beschäftigt, so ward auch der Katholizismus uns Allen im protestantischen Pfarrhause um so vertrauter, als ein katholischer Pfarrer der Nachbarschaft ebenso unser fast täglicher Gast war, als wir beständig zu ihm kamen, da man damals beiderseits von der heute herrschenden Intoleranz gar nichts wußte. Auch mich fesselte früh das künstlerisch Ausgebildete des katholischen Gottesdienstes, wie denn meine religiösen Empfindungen mit den künstlerisch poetischen durchaus auf's Engste zusammenhiengen. So habe ich da droben auf der rauhen Höhe meines Welzheimer Waldes eine glückselige Jugend voll Liebe und Wärme verbracht, die wilden Berge und schattigen Thäler mit den Gestalten meiner Phantasie und den Figuren der Sage bevölkert und war schon ganz und gar Romantiker, ehe ich das Wort nur kannte.

„Mein Vater hatte mich selber in den Realien unterrichtet und mir auch die ersten Anfangsgründe des Lateinischen beigebracht, im neunten Jahre kam ich dann auf das Gymnasium nach Schorndorf. Dort entzückte mich zum erstenmale der Anblick einer überdies reich verzierten gothischen Kirche, die unserer Schule gerade gegenüberlag. Die Nachbildung ihres geheimnißvollen, meine Phantasie Tag und Nacht beschäftigenden Schnörkelwerkes während der Schulstunden zog mir verschiedene ausgiebige Ohrfeigen zu. Dort erfuhr ich auch in einem Vortrage des Präzeptors, daß diese Bauweise die gothische heiße und jetzt verloren gegangen sei, was mich natürlich gewaltig beschäftigte und sofort anreizte, sie wieder aufzufinden. Dieser Vorsatz verstärkte sich, als ich nach vierjährigem Aufenthalt in Schorndorf nach Stuttgart an die Oberrealschule kam, dort den ersten methodischen Zeichenunterricht erhielt und zugleich bei der eben im Gange befindlichen Restauration der schönen gothischen Stiftskirche durch Heideloff sah, daß es wohl möglich sein müsse wieder so zu bauen. Einstweilen versuchte ich es mit dem Zeichnen und war nicht wenig glücklich, als es mir zum erstenmal gelang, eine leidliche Rose zusammenzubringen. Von der Oberrealschule, wo ich rasche Fortschritte gemacht und mir bei angebornem Sprachtalent eine leidliche Kenntniß des Latein angeeignet hatte, kam ich schon nach einem Jahre an's Polytechnikum, um mich nun ganz dem Baufach unter Professor Mauch zu widmen, der sich meiner bald annahm und mich in meiner Vorliebe für die Gothik bekräftigte, überhaupt in jeder Weise beschützte. Auch der Vorstand der Schule, Fischer, bei dem ich die sogenannte Baukunde hörte, förderte mich vielfach, obwohl er als ein durchaus klassisch gebildeter



Architekt allerdings meine Liebhaberei für die Gothik nicht im Entferntesten theilte. Diese wuchs aber in mir so, daß ich schon mit 14 Jahren es unternahm, an den Sonntagen den berühmten Thurm der Frauenkirche im benachbarten Eßlingen groß aufzunehmen, eine Arbeit, deren Glücken mir später sehr zu gute kommen sollte. Jene Sonntagmorgen sind mir unvergeßlich, an denen ich da hinauszog in das lachende Neckarthal und mich beim Geläut der Kirchenglocken an solch herrlichem Werke für die Kunst der Väter begeisterte. Natürlich fand ich auch unter meinen Mitschülern Theilnahme für meine Ansichten und veranlaßte sie zu eben solchen Studien, so daß meine Eßlinger Touren der Ausgangspunkt für jene späteren Studienreisen der Schule wurden, deren Publikation so viel Ruf erlangte. Meine romantischen Neigungen hatten in dieser Zeit neue Nahrung durch die allmälige Bekanntschaft mit Schiller, dem leidenschaftlich verehrten Uhland und den übrigen schwäbischen Dichtern erhalten, die im Vaterhaus immer auf dem Tische lagen und die ich jetzt in den Ferien jedesmal verschlang.

„Kurz vorher aber war eine bedeutende Wendung in meinem Schicksal eingetreten. Mein Vater war 1838 erkrankt und begleitet von der Mutter zur Erholung nach Wildbad gegangen, wo er aber plötzlich im Gasthaus starb. Natürlich verursachte dieser unerwartete Unglücksfall und der Jammer meiner mit acht Kindern nun völlig mittellos gewordenen Mutter eine gewisse Aufregung im Gasthaus, so daß die eben angekommene Herzogin Henriette von Württemberg davon hörte. Die edle Frau ließ gleich die Mutter kommen, um sie zu fragen, wie sie ihr dienen könne. Diese, zuerst meiner gedenkend, bat um Unterstützung für mich zur Fortsetzung meiner Studien, die mir denn auch durch ein

Stipendium von 200 Gulden auf vier Jahre gnädig gewährt wurde.

„Bald aber drohte mir eine andere Gefahr. Fischer hatte schon lange mit Mißfallen meine Vorliebe für die Gothik bemerkt und mich vor derselben gewarnt. Da ich als hartköpfiger Schwabe aber nur um so fester daran hielt, so ward mir zuletzt durch Lehrerbeschluß eine Art von Consilium abeundi angedroht, wenn ich von meiner Liebhaberei nicht lassen wolle, die ich nach glühender junger Leute Art natürlich auch meinen Kameraden nicht verborgen, für die ich vielmehr fortwährend Propaganda gemacht hatte. Obwohl ich nun erklärte, von meiner Vorliebe nicht abstehen zu können, so kam ich doch, wohl im Hinblick auf meine sonstige erfolgreiche Thätigkeit, noch mit einem blauen Auge davon und ergänzte mir eben Fischer's Unterricht mit dem des Mauch, der toleranter war. Ich verdanke diesem hochbegabten Manne in jeder Art sehr viel, da er mir eine ächt künstlerische und poetische Anschauung erschloß und mich auch sonst in jeder Weise förderte. Sein Unterricht hat überdies zur Folge gehabt, mich alle architektonischen Stilformen wie die Gesetze aller Konstruktion genau kennen zu lehren. Wie es damals an der Anstalt üblich war, mußte ich nun aber auch bald im Sommer mich praktisch im Baufach betheiligen und groß und stark, wie ich bereits war, zunächst als Steinmetz arbeiten. Dieß geschah bei dem Steinmetzmeister Carl Heinisch, der mich mit der Zeit sehr lieb gewann und mir vielfach nützlich war, mich zuletzt auch zum Gesellen freisprach vor meinem Abgang nach Köln. So trieben wir denn erst am Morgen zwei Stunden Mathematik und giengen dann um sieben Uhr an die Arbeit. Diese Methode Baukunst zu studieren ist heutzutage

so ziemlich zur seltenen Ausnahme geworden, aber die Vortheile liegen auf der Hand. Sie hat nicht nur den Nutzen, Charakter und Gesundheit auszubilden, sondern auch die Forderungen des Materials und der Technik kennen zu lehren.

„Als mein Stipendium nach vier Jahren abgelaufen, meine Neigung für die Gothik aber keineswegs erloschen war, hatte ich schon längst beschlossen, mich zunächst nach Köln zu wenden, um dort, wo der Dombau eben recht in Gang gekommen, Verwendung zu suchen. Mit 20 Gulden in der Tasche machte ich mich, das Ränzchen auf dem Rücken, zu Fuß auf den Weg, mein Glück zu suchen. Sämmtliche Schüler der Anstalt gaben mir das Geleite, was bisher niemals vorgekommen war. Ich kann denn auch die in Stuttgart verlebte Zeit als die glücklichste meines Lebens bezeichnen, in der ich mich nach jeder Seite hin rasch entwickelte. Hatte ich doch bei einer Turnerfahrt nach Pforzheim dort sogar als 16jähriger Junge auf öffentlichem Markte zum erstenmale eine Rede gehalten, wie ich denn begünstigt durch meine Figur und Stimme fast überall der Führer meiner Kameraden ward.

„Jetzt einmal unterwegs, besuchte ich aber zuerst meine liebe Mutter, die in der Nähe von Heilbronn wohnte, und nahm ihren mir unter tausend Thränen gegebenen Segen mit auf den Weg. Von meiner damaligen Sinnesart mag wohl am besten ein Abentheuer Kunde geben, das ich unmittelbar darauf bestund. Mit mir war ein College abgereist, und als ich Nachmittags wieder aufbrach, stund ein gewaltiges Gewitter drohend am Himmel. Die Mutter wollte mich zurückhalten, bis es vorüber sei. Ich aber hatte mir in den Kopf gesetzt, durchaus an diesem Tage noch zeitig nach Heilbronn zu kommen und so giengen wir trotz bereits grol-

lendem Donner hinweg. Nach kaum einer halben Stunde brach es aber in der Nähe eines Waldes mit solcher Gewalt los, daß wir uns in hohle Weidenbäume am Wege flüchten mußten. Der Sturm schien alles zusammenreißen zu wollen und knickte die größten Bäume rundum. Als es vorbei war und wir den Weg fortsetzend in den Wald kamen, lag eine riesige Eiche quer über die Straße, sie versperrend. Mein Kamerad, der schon beim Gewitter Angst genug ausgestanden, nahm das als eine üble Vorbedeutung für meine Kölner Reise und bat mich dringend, lieber ganz davon abzustehen. Ich erwiederte ihm: »warum nicht gar, ich werde dir zeigen, was es eigentlich bedeutet,« nahm einen gewaltigen Anlauf und setzte über die Eiche hinweg. Es hat sich dies Rezept mir denn auch später durch mein ganzes Leben erwahrt.

„Von Heilbronn wanderte ich nach Würzburg und kehrte unterwegs im letzten schwäbischen Dorf bei einem großen Wirthshaus ein. Die stattliche Wirthin erkundigte sich in der freundlichen Landesart nach Herkunft und Ziel meiner Reise. Befriedigt von der ersteren, entsetzte sie sich aber nicht wenig, als sie hörte, daß ich so weit aus der schwäbischen Heimath fort bis nach Köln wolle, das damals den Leuten entfernter schien als heute Petersburg. Die Theilnahme der guten Frau für solch schweres Schicksal eines jungen Menschen war so groß, daß sie um keinen Preis eine Entschädigung für die reichliche Bewirthung annahm und mich mit den besten Segenswünschen vor die Thüre begleitete, was meinen fröhlichen Muth natürlich nicht wenig erhöhte.

„In Köln präsentirte ich mich, den Steinmetzlehrbrief in der Hand, dem Dombaumeister Zwirner, einem trotz seiner etwas bureaukratischen Formen doch innerlich ächt künstlerisch

gesinnten Mann, dem ich auch heute noch ein dankbares Andenken bewahre. Zunächst fand ich freilich nur eine Anstellung als Steinmetz in der Bauhütte. Die harte Arbeit unter den derben Gesellen konnte mich nicht lange befriedigen und so bat ich denn schon nach wenig Monaten Zwirner, um anderweitige Beschäftigung wo möglich als Bauzeichner. »Ja, können Sie denn zeichnen?« fragte er erstaunt, da er mich bisher für einen gewöhnlichen Gesellen gehalten. Ich schaffte nun jene Aufnahme vom Eßlinger Thurm her, die ich als vierzehnjähriger gemacht, worauf er mich hocherfreut alsbald zum Palier ernannte und so Stufe um Stufe bis zum Werkmeister vorrücken ließ. Dadurch bekam ich mehr Zeit, meine Fachbildung in Köln durch unabläßige Studien zu vervollständigen, bis ich mich nach einigen Jahren in den Stand gesetzt sah, auch das Staatsexamen in Berlin zu bestehen. Noch wohlthätiger ward aber für mich die Bekanntschaft mit so vielen ausgezeichneten Männern, die ich in Köln zu machen Gelegenheit fand, so mit den Herren Chargé, Professor Bosen, Reichensperger, Kanonikus Bock, Schnaase, dem geistvollen Kaplan von Berg u. A. Mit dem hochbegabten Dombildhauer Mohr ward ich bald so vertraut, daß ich später 1849 sogar seine Schwester heirathete, als meine Verhältnisse etwas besser geworden. Da ich nun die liberalere Gesinnung, Geist und Humor, Phantasiereichthum, Tiefe und Gedankenfülle immer auf der katholischen Seite, auf jener der damaligen preußischen Bureaukratie nur Steifheit und Nüchternheit fand, — war es da ein Wunder, wenn ich mich nach und nach so von jener angezogen fühlte, daß ich als junger glühender Romantiker ihr zuletzt auch öffentlich angehören wollte und zu ihr übertrat?

„In Köln allmälig immer bekannter geworden, je mehr

Zwirner sich auf die äußere Repräsentation und geschäftliche Leitung der Unternehmung zurückzog, erhielt ich im Jahr 1852 den ersten selbständigen Auftrag zum Bau einer gothischen Kirche in Quedlinburg, dem bald eine ganze Reihe anderer folgte. Hätte ich zu der Zeit meiner ersten Bildung Reisen machen, Frankreich oder Italien sehen können, so ist kein Zweifel, daß dieß wohl auch auf die Starrheit meines künstlerischen wie religiösen Bekenntnisses einen mächtigen Einfluß geäußert hätte. So aber erhielt ich den Ruf nach Mailand, der mir die erste Bekanntschaft mit der italienischen Kunst vermittelte, erst 1857 und als Lehrer an die dortige Akademie, nicht als Schüler. Ich nahm ihn demungeachtet an, da meine Verhältnisse in Köln nach und nach sehr unleidlich geworden waren. Nur mit dem hochbegabten Raschdorf verband mich eine fruchtbare Freundschaft, die bis heute unverändert geblieben ist.

„Da meine Berufung von der österreichischen Regierung ausgieng, so war es ein Glück für mich, daß ich durch die jahrelange Aufsicht über Hunderte von Arbeitern und zahlreiche Schüler Gelegenheit genug gehabt hatte, die natürliche Entschlossenheit meines Charakters auszubilden, sonst wäre es mir wahrlich schlimm ergangen, als mich der Sekretär der Akademie, Mongeri, in meinen künftigen Lehrsaal einführte, wo einige zwanzig erwachsene junge Herren, meine künftigen Schüler, mich erwarteten. Zu dem Ende hatten sie sich demonstrativ auf den erhöhten Theil der Bänke gesetzt, rauchten ihre langen Rattenschwänze und sahen, mit den Beinen schlenkernd, mit frechem Uebermuth mir in's Gesicht, neugierig erwartend, was der verachtete Tedesco nun wohl anfangen werde. Zum Ueberfluß hatte ich auch nur zwei Monate Zeit

gehabt italienisch zu lernen. So blieb es ein wahres Glück, daß meine Kenntniß des Lateinischen wie das angeborne Sprachtalent mich trotzdem in Stand gesetzt hatten, mich leidlich auszudrücken, ohne lächerlich zu werden, was einem ja mit einer fremden Sprache so leicht begegnet. Ich fühlte die ganze Gefahr der Situation und flammte vor Aufregung, gieng aber entschlossen auf den Ersten zu und faßte ihn so fest an der Schulter, daß er sofort auf die Füße zu stehen kam und die Cigarre bei Seite legte, als ich ihn mit freundlichem Ernst ersuchte, mir seine Arbeit zu zeigen. Die Anderen blieben sitzen. Es war das Projekt zu einem Cafe, was er da bearbeitete. Ich erörterte nun die Bedingungen eines solchen Etablissements, prüfte seine Arbeit darauf hin, zeigte ihm ihre Fehler, wies ihn auf das Studium des Vorhandenen zu diesem Behufe und zwar an einem bekannten Mailänder Cafehause hin und nahm die Sache so genau, daß das Examen anderthalb Stunden dauerte. Dann zeigte ich den Anderen an, daß ich am nächsten Tage die Katechisation beim Platznachbar fortsetzen würde. Dieser erwartete mich nun schon stehenden Fußes und ohne Cigarre, am dritten Tage stunden die jungen Herren alle mich respektvoll erwartend auf den Füßen und die Rattenschwänze waren ganz verschwunden, ohne daß ich irgend etwas gesagt hätte. Von da an habe ich niemals mehr die geringste Unannehmlichkeit, sondern die eifrigsten und anhänglichsten Schüler an ihnen gehabt, deren viele mir heute noch befreundet sind, mich bei jeder Gelegenheit besuchen oder grüßen lassen. Ja als ein Jahr später Mailand von den Franzosen eingenommen ward, machte mir die nationale Regierung sofort das Anerbieten, bei ihr im Dienst zu bleiben, was ich als guter Deutscher nicht thun konnte.

„Ich erreichte dieß Resultat vor allem dadurch, daß ich die jungen Leute, die bisher ziemlich leblos nur nach dem palladianischen System gelehrt worden waren, sofort auf das Studium ihrer herrlichen nationalen Bauwerke aus alten Zeiten hinwies, mit denen Mailand ja gefüllt ist. Nicht minder dadurch, daß ich nicht den geringsten Unterschied zwischen ihnen machte, den ärmsten Bergamasken genau so behandelte, wie den reichen Mailänder Conte, und mich bei jeder Gelegenheit persönlich für sie verwendete, ihnen ihre Laufbahn zu erleichtern suchte, wie ich es mit meinen hiesigen Schülern auch thue."

* * *

Indem ich nun selber das Wort nehme, darf ich wohl hinzufügen, daß zu jenem ersten Erfolge bei seinen italienischen Zöglingen wohl die überwältigende Persönlichkeit des Meisters zum guten Theil mitgewirkt haben mag. Groß und wohlgebaut, starkknochig mit dem Ausdruck der entschiedensten Energie in dem ächt schwäbisch eigensinnigen Kopf mit der knotigen Stirne und den von Geist und Muth blitzenden blauen Augen war wohl kein italienischer Rapin Mannes genug, sich ihm erst lang zu widersetzen. Die außerordentliche Wohlredenheit Schmidt's, — jene Eigenschaft, die der Italiener so hoch schätzt, that dann das Uebrige, wie ihm dies Talent der Beredtsamkeit, das er in so hohem Grade besitzt, auch noch später gar oft den Weg geebnet hat. Denn wer wüßte es nicht, wie selten Behörden und sonstige Auftraggeber etwas von Architektur oder Kunst überhaupt verstehen?

Nachdem er alle Anerbietungen der Mailänder Regie-

rung zurückgewiesen, kam Schmidt allerdings mit leeren Händen, aber mächtig bereichert durch neue Anschauungen und Erfahrungen nach Wien, um wie so viele Schwaben vor ihm sein Glück dort zu versuchen. Er zählte erst 34 Jahre und stund, obgleich er schon gegen 50 Kirchenpläne gemacht und großentheils auch ausgeführt, überdieß am Kölner Dombau die reichste praktische Erfahrung gewonnen hatte, doch eigentlich erst am Anfang seiner Entwicklung, wie sich bald zeigen sollte. Denn sein Doktrinarismus hatte den Stoß, welchen er in Italien bekommen, vorläufig ganz verwunden, — oder derselbe sollte sich vielmehr erst später fruchtbar machen. Der Kölner Dom aber war am allerwenigsten geeignet gewesen, ihn davon zu kuriren. Die herrschende Romantik der dreißiger und vierziger Jahre hatte sich mit diesem Unternehmen ein sehr kostspieliges aber wenig fruchtbares Vergnügen gemacht. Eine Kluft von fünf Jahrhunderten läßt sich nicht mit poetischen Redensarten und völlig ungenügender künstlerischer Bildung überbrücken. Zwirner war bei allem sonstigen Verdienst nie ein eigentlich schöpferischer Architekt und seine Nachfolger waren es zum Theil noch weniger. Schmidt, der das Zeug dazu hatte, war es wenigstens noch nicht oder sein Einfluß ward nach allen Seiten paralysirt. So trägt denn dieser weltberühmte Dombau bei einer schon von Haus nichts weniger als glücklichen Komposition trotz einzelner besser gelungener Partien im Ganzen doch die Kälte und Leblosigkeit eines reflektirten, nicht aus innerer Nothwendigkeit, sondern aus romantischer Willkür entstandenen Machwerks. Er ist eine riesige Phrase, von der im Grunde selbst der Grundgedanke, die erste Konzeption, wie sie im alten Plan vorlag, nichts taugt, mehr ein Werk des Calculs als der Inspiration

ist, die Ausführung des Details aber meist mehr als zu viel wünschen läßt. Es ist denn auch nicht einmal eine Stilentwicklung aus diesem ungeheuern Bau hervorgegangen, ja die später gearbeiteten Theile sind vielfach geringer als die früheren und gerade die Vorderseite ist das schwächste von Allem, viel schlechter als das wohl noch von Schmidt herrührende südliche Querschiff.

Dieser selber hatte hier wohl glänzend begonnen, aber doch erst jetzt seine künstlerische Bildung noch sehr zu vervollständigen, wenn er zu wahrhaft lebendigen Schöpfungen kommen wollte. Denn ihm fehlte ja damals noch großentheils das was Ferstel bei seiner Votivkirche so außerordentlich begünstigt hatte: die genaue Kenntniß des meisten überhaupt Vorhandenen. So legte er denn vorläufig nur die eigene bedeutende und mächtige Persönlichkeit mit ihrer ganzen schwäbischen Streitlust, der Herbigkeit und Sprödigkeit der äußeren Form in seinen Werken nieder. Der harte Kampf um's Dasein, den er bisher muthvoll und ungebrochen, aber oft verbittert durchgefochten, spiegelt sich in allen wieder. Es ist keine Hingebung und Freundlichkeit darin, weil er selber sie nicht genossen. Die Gothik in Deutschland, als die Repräsentantin der politischen und religiösen Reaktion überall angefeindet und angefochten, zeigt sich bei ihm kampfgerüstet, sie hat immer das Schwert in der Hand, um sich wie in Feindesland zu vertheidigen, — was Wunder, wenn sie keinen behaglichen, sondern einen trotzig ernsten, fast so grimmigen Eindruck macht, als die Heiligen der byzantinischen Malerei. Man spielte nicht harmlos mit ihr dort, wie Ferstel das in Wien thun konnte, sondern sie war eine schneidige Waffe, die blank und scharf gehalten werden mußte und diesen Charakter bis heute behalten hat.

Das blieb der Grundzug in des Künstlers Schaffen noch eine gute Zeit lang, bis ihm selbst erst wohler ward im heiteren Oesterreich. Das Ministerium Thun hatte ihm zunächst eine Professur der Architektur an der Wiener Akademie übertragen, und man muß sagen, daß niemals zwei Männer besser zusammengepaßt haben, als der geistvoll reaktionäre Minister und Schmidt. Wenn jener wie alle schöpferischen Menschen trotz seiner romantischen Schrullen doch überall Leben weckte, wo er eingriff, so trug der nicht minder schöpferische Künstler auch Geist und Charakter in alles hinein, was er anrührte, in welchen Widersprüchen sich beide auch oft bewegten. Nur sehr reiche Naturen hegen dergleichen und können sie zugleich auch innerlich überwinden, wie diese es unläugbar thaten.

Zunächst wirkte der große Schauplatz, auf dem er sich jetzt befand, höchst an- und aufregend auf Schmidt, hier war seinem Ehrgeiz eine Welt geöffnet, von der sein Theil zu erobern er sehr wohl das Zeug und den Muth in sich fühlte, obwohl sie eigentlich schon vertheilt schien. Waren doch die außerordentliche Männlichkeit und der kühne Muth, das Ueberwältigende in seinem Charakter ganz dazu geschaffen, sich rasch einen bedeutenden Platz zu verschaffen unter dieser Bevölkerung. Denn reich begabt, aber leichtblütig und bis zum Uebermaß beweglich und nachgiebig, ist sie immer bereit, jeder festen Ueberzeugung zuzustimmen, jedem trotzigen Anspruch zu weichen, ohne doch irgend jemals den eigenen Charakter zu ändern. Seine Geistesgegenwart und Beredtsamkeit unterstützten ihn ganz außerordentlich dabei, sich mit der Elastizität des Künstlers bald auf seinem hiesigen Felde, unter Menschen und Dingen vortrefflich zurechtzufinden. Er ward schnell eine

populäre Figur und ein sehr einflußreicher Mann zugleich, der im Gemeinderath bei allen Bauangelegenheiten eine entscheidende Stimme besaß. Und zwar obwohl den Wienern seine ganze künstlerische Richtung eher antipathisch, jedenfalls unverständlich war. Aber sie wichen überall seiner tüchtigen Persönlichkeit, wie sie es vom Prinzen Eugen bis auf Metternich und Haynau, von Fischer v. Erlach bis auf Semper oder Schmidt unzähligemal gethan haben. Wien hat hier seinen kosmopolitischen Charakter niemals verläugnet. Immer aber auch nicht minder bestimmend auf die fremden Talente zurückgewirkt, die sich in ihm eine Laufbahn schufen und sie sehr entschieden umgebildet. Ja, so groß ist diese Assimilationskraft, daß sich ihr in der That Niemand entzieht, daß es in Wien nur Wiener gibt, und ein Semper, der starr und alt, wie er es war, diesen Prozeß nicht mehr mitzumachen vermochte, sich bald nicht mehr da halten konnte.

Im Alter von 34 Jahren, in welchem der Meister damals stand, nimmt die Haut solch einen Ueberzug von Wiener Lack noch leichter an, — denn mehr ist das bei solchen Charakteren natürlich selten. Und doch ist es ein unermeßlicher Weg, den Schmidt von seinem ersten Bau in Wien, dem akademischen Gymnasium, bis zum Rathhaus, das er jetzt bald vollendet haben wird, in zwanzig arbeitsvollen Jahren zurücklegte! Dieser Weg ist um so interessanter, als er deutlich zeigt, daß wenn eine wahrhaft lebendige Kunst nur unter der Theilnahme des ganzen Volkes, gewissermaßen als die eigenste Blüthe seines Geistes entstehen kann, die Baukunst dieser Bedingung noch mehr als jede andere unterliegt.

Seine erste Thätigkeit entfaltete Schmidt als Lehrer,

wozu er durch seine ungewöhnliche natürliche Beredtsamkeit, das Feuer seines Wesens, die Stärke seiner Ueberzeugung, die Gründlichkeit seiner Kenntnisse und einen gewissen angebornen — bei dem im Paradies der Schulmeister gebornen Pfarrerssohn so natürlichen — didaktischen Zug in ungewöhnlichem Maße geeignet war. Ueberdieß nahm er auch in Wien sich seiner Schüler immer auch menschlich auf's treueste an, suchte ihnen nach Kräften den Lebensweg zu erleichtern. So strömten sie ihm denn bald in Massen zu, und er hat deren eine ganz ungewöhnliche Anzahl sehr ausgezeichneter gebildet, wie Hauberrisser in München, König in Wien, Redtenbacher in Carlsruhe, seinen eigenen Sohn, der jetzt die Restauration der Katharinenkirche in Oppenheim leitet, Kulemann in Harburg, Ortwein in Nürnberg, Pieper in Dresden, Stiasny, Valentin Teirich, den Erbauer des Justizpalastes M. v. Wielemans in Wien und unzählige Andere.

Noch interessanter indeß ist doch die Bauthätigkeit, die Schmidt jetzt bald entfaltete. Schon weil sie in ihrem Verlaufe eine kaum weniger bedeutende innerliche Umwandlung zeigt, als wir sie bei Ferstel wahrnehmen. Es waren offenbar ganz ähnliche Ursachen, die den sonst so unbeugsamen Schwaben zu einer fast ebenso gründlichen Veränderung kommen ließen, als den empfänglichsten Wiener. In erster Linie das Zusammenwirken so vieler bedeutender Kräfte auf einem Fleck, unter denselben äußeren Bedingungen der Zeit, des herrschenden Geschmacks, der Natur des Volksstammes, der materiellen und geistigen Mittel. Das hat all diesen so verschiedenen Bauwerken bald so viel gemeinsame Züge aufgedrückt, daß schließlich das entstund, was man heute nur den modernen Wiener Stil nennen kann, und

was voraussichtlich unseren Nachkommen noch viel charakteristischer ausgeprägt erscheinen wird, als uns.

Davon ist nun freilich bei dem Akademischen Gymnasium, mit dem wie schon erwähnt Schmidt seine Wiener Bauthätigkeit begann, noch nicht viel zu spüren. War es doch an sich schon ein tiefer innerer Widerspruch, eine Schule, die ihren Zöglingen die klassische Bildung vermitteln, eine lebendige Anschauung von der heitern Welt der Griechen geben soll, in mittelalterlichen Formen auszuführen! So entsetzte mich denn die Herbigkeit und doktrinäre Trockenheit, in der es geschah, auf's Aeußerste, ja flößte mir durch ihr klobiges Wesen einen wahren Abscheu ein, — eben weil ich das Talent und die Kraft nicht verkennen konnte, die bei alledem aus dem widerwärtigen Bauwerk sprechen. Als ich es das erstemal sah, schien es mir alle humanen Errungenschaften unserer Kultur in Frage zu stellen, wenn diese Empfindungsweise und Formenanschauung je wieder bei uns Meister werden könnte. In der That kam denn auch der Berg unserer Kultur später doch nicht zum neuen Propheten, sondern der Prophet hat Geist genug gehabt wohlweislich zum Berg zu kommen.

Wer es nicht begreift, daß alle Kunst aus dem Gemüthe stammt, jede Form der Ausdruck einer gewissen Empfindung ist, und daß ganze große Empfindungsreihen für uns — bald leider, bald Gott sei Dank — jetzt nicht mehr vorhanden, also die ihnen speziell entsprechenden Formen auch unverständlich und unbrauchbar geworden sind, mit dem ist von künstlerischen Dingen überhaupt nichts zu reden, — am allerwenigsten über Architektur, diese versteinerte Musik.

In einem alten jetzt zum Gasthof umgeschaffenen

Dominikanerkloster meiner Vaterstadt Konstanz waren an der Wand des ehemaligen Refektoriums und jetzigen Speisesaales in nicht weniger als achtzig Bildern all die verschiedenen Torturen und Todesarten abgebildet, die man den Märtyrern andichtete und die Ketzer wirklich genießen ließ. Die Haut schaudert dem, der diese Apotheose der Bestialität aufdeckt, die damals unter der Tünche, jetzt nach deren Abkratzung wohl erhalten unter einer Tapete verborgen liegt, um den hungrigen Touristen, die daneben tafeln, den Appetit nicht zu verderben. Den der speisenden Mönche des dreizehnten Jahrhunderts verdarb sie offenbar nicht. Aber kann eine Bauweise, die der Ausdruck jener grausamen Zeit war, jemals der unserer humaneren sein? Ohne Zweifel gibt es auch jetzt verrückte Fanatiker, die uns dahin zurückführen möchten, hat doch selbst ein Rousseau uns den Naturzustand und seine Gütergemeinschaft mit den Höhlenbären empfohlen, — freilich nur, nachdem er sich des Morgens an Gänseleberpasteten satt gegessen und des Nachmittags seine Kinder in's Findelhaus geschickt hatte. Es ist ja auch gar nicht undenkbar, daß jene „gute alte Zeit" wiederkommt, der politische und religiöse Fanatismus wie die doktrinäre Verschrobenheit der Deutschen lassen ja auch diese Perspektive nicht unmöglich erscheinen. Jetzt einstweilen aber erfüllt sie uns Gott sei Dank noch mit Schauder und ihre Ausdrucksformen können uns unmöglich sympathisch sein. Es fehlt uns das Organ, um jene galanten Damen zu begreifen, welche wie die Prinzessin Eboli einem Auto da fé als charmantem Morgenkonzert beiwohnen. Ein Meer von Blut, in dem wir durch dreihundertjährige Kämpfe uns die politische und Glaubensfreiheit errungen haben, trennt uns von jener Zeit, die uns nur

Abscheu aber keinerlei Bewunderung einflößt. Ohne Zweifel vergießen ja auch wir noch Blut genug, aber doch nur mehr im offenen ehrlichen Kampfe, — und es ist gewiß ein unsäglicher Fortschritt der Menschlichkeit, daß der niedergeworfene Gegner ganz gleich mit unseren eigenen Verwundeten als Freund nicht als Feind behandelt wird, — oder daß der Henker nicht mehr die Hauptperson in unserer Justiz spielt.

Man kann sich also ungefähr denken, mit welchen Empfindungen ich die Wiederbelebung der Sprache jener Periode betrachtete, wie sie einem in diesem akademischen Gymnasium meines schwäbischen Landsmannes entgegentritt. Jene Empfindungen sind heute noch dieselben, Schmidt aber ist ein anderer geworden.

Viel weniger unsympathisch ist er in seinen Kirchenbauten, wie er in Wien nach und nach deren fünf ausführte. Ist der Katholizismus des neunzehnten Jahrhunderts von dem des dreizehnten wenigstens äußerlich nicht sonderlich verschieden, um so schlimmer für ihn, — aber der architektonische Ausdruck bringt darum wenigstens nicht diesen Widerspruch in unserer Empfindung hervor, dessen Auftauchen bei einem so humanen Charakter wie Schmidt man gar nicht verstehen könnte ohne das verklärende Licht der Jugend, in welchem er jene Zeit beleuchtete. Sie ließ ihm ihre Schrecken im Helldunkel der Romantik verschwinden und zeigte ihm nur die stolze Bürgertugend, das Ehrenfeste und Künstlerische, kurz ihre schönen Seiten. Wir müssen uns nur erinnern, daß seine humane und künstlerische Bildung gleich einseitig und unvollständig waren, als er sich für diese Periode der Baukunst zuerst begeisterte, offenbar nicht weil sie gothisch, sondern weil sie eben überhaupt das Einzige war, was er von Kunst

zu sehen bekam. Die Macht solcher Jugendeindrücke kennt ja Jeder und weiß, wie sie oft unser ganzes Leben bestimmen.

Die früheste dieser Bauten war die Lazaristenkirche, zu der er den Entwurf schon 1859 fertigte. Ihr folgte 1864 die Pfarrkirche unter den Weißgerbern, 1866 die Pfarrkirche in Fünfhaus, 1867 die in der Brigittenau und eine zweite Lazaristenkirche in Neu-Währing. Sosehr diese Bauten auch unter sich durch die starke Subjektivität des Mannes wie durch Gleichheit des Materials und der Ausführung verwandt sind, so stellte sich Schmidt doch jedesmal ein neues architektonisches Problem, das er meist wahrhaft glänzend, immer aber wenigstens geist- und charaktervoll löste. Von der weichen Liebenswürdigkeit Ferstel's ist hier allerdings nichts zu finden; sie repräsentiren durchaus die streitende Kirche, fesseln aber trotz der Strenge und einer von der Mäßigkeit der Mittel bedingten Kargheit ihres Details durch den wahrhaft monumentalen Sinn, das Neue und Ueberraschende ihrer Konstruktion und eine gewisse derbe und herbe schwäbische Ehrlichkeit, die sie als wahre Inseln in dem modern koketten und prächtigen, Schönheit und Lebenslust mehr als Zuverlässigkeit aussprechenden Wien dastehen läßt.

Diese Ehrlichkeit spricht sich schon in dem durchgängig angewandten Materialbau aus, der die Bauglieder aus Haustein, die Flächen aus ziemlich rothen Ziegeln bildet, — eine Farbenkombination, die nicht eben den Eindruck der Anmuth und Heiterkeit, umsomehr aber den der Solidität hervorzubringen geeignet erscheint. Innen sind sie alle polychrom behandelt, was bei der Kirche in der Brigittenau am besten gelang, die auch eine sehr hübsche Holzdecke nach Art der oberitalienischen besitzt. Konstruktiv am interessantesten sind

die Mariahilfer Lazaristenkirche und die in Fünfhaus. Erstere durch eine imponirende und sofort die Blicke auf sich ziehende Silhouette, die zweite durch ihre überaus frappant und glücklich gerathene Komposition als Centralbau nach Art des berühmten San Vitale in Ravenna, — eine Form, die bei der Gothik meines Wissens gar nie oder doch äußerst selten vorkommt und ähnlich wohl zuerst von Bramante bei S. Maria delle Grazie in Mailand versucht ward. Hier hat Schmidt dem achtseitigen zentralen Kuppelbau mit Kapellenkranz und Vorhalle noch zwei Thürme vorgelegt. Das wirkt nun bei ihm, der bisher viel zu wenig auf spezifisch malerische Wirkungen ausgegangen war, überaus frappant und feierlich, ja stolz triumphirend. Im konstruktiven Theil der Architektur zeigt er sich hier überhaupt hervorragend schöpferisch, wenn man auch, zum Theil wohl wegen der Beschränktheit der zu Gebote stehenden Mittel, an der Verzierung weniger Gefallen finden wird, die bei unseren altschwäbischen gothischen Bauten sonst gewöhnlich so bestechend liebenswürdig ist. Freilich hängt das auch mit dem schon erwähnten Mangel an Hinarbeiten auf pikante Schattenwirkungen in der Bildung der Detailformen zusammen, die dem malerischer angelegten Ferstel bei seiner Votivkirche darum einen so großen Vortheil geben. Es war mir deßhalb ganz interessant bei Schmidt zu bemerken, daß er auf meine Hervorhebung dieses Verdienstes Michel Angelo's um die Architektur, zuerst wieder auf pikante und energische Schattenwirkung hingearbeitet und dadurch ein Beispiel von unermeßlicher Tragweite gegeben zu haben, durchaus nicht eingehen wollte. Und doch modellirt er sich selbst alle Details und hat, allerdings früher nicht, aber doch bei seinem Rathhaus recht sehr darauf geachtet. Dennoch ist das malerische

Element sein schwächstes, wie sich schon in seiner Art zu zeichnen zeigt, die er auch in der Schule eingeführt und die nur das Construktive betont.

In dieser Art entstunden nun noch eine Menge von größtentheils auch zur Ausführung gekommenen Entwürfen von Kirchenbauten für alle Theile der Welt, von Japan und China bis nach Schweden und Rumänien, hier möchte ihm wohl kein moderner Architekt gleichkommen. Ebenso wurde er bei fast allen größeren gothischen Kirchenrestaurationen in Deutschland wie anderwärts zu Rathe gezogen, da sich sein Ruf allmälig überall verbreitete.

Kaum minder fruchtbar ward indeß Schmidt's Thätigkeit auf dem Felde des Civilbaus. Dem schon erwähnten akademischen Gymnasium war ohnehin eine ganze Reihe Entwürfe vorausgegangen, so der preisgekrönte zum Rathhausbau in Trier gemeinsam mit seinem Freunde Raschdorff, dann gemeinsam mit Strauch ein ebenfalls preisgekrönter Entwurf zum Rathhausbau in Berlin, wodurch er also Gelegenheit erhielt, sich hinreichend mit diesem Thema vertraut zu machen, was ihm später die Lösung der großen Hauptaufgabe seines Lebens gar sehr erleichtern sollte. Außerdem entstunden noch eine Anzahl gothischer Wohnhäuser, dann das Schloß Fischhorn im Pinzgau als ein Schmuck der ganzen Gegend, die Restauration der Burg Clam bei Grün a. D., 1875 der Entwurf zum Nationalmuseum in Agram, 1877 das Postgebäude für Basel, 1878 das Schloßgebäude für Baron Wrangel bei Kiew und mehrere Brunnen.

Schon 1872 war ferner der Entwurf zum Neubau der Nationalbank am Minoritenplatz in Wien im deutschen Renaissancestil entstanden. Hier lernen wir also den

Meister von einer ganz neuen Seite kennen. Und zwar von einer höchst liebenswürdigen, da er bei aller Schönheit der Gesammtkomposition sowohl im Portal als im Vestibül eine seltene Anmuth und Zierlichkeit entfaltet, die man bei dem bisher so strengen Künstler nur dem Einfluß der Wiener Luft zuschreiben kann. Schmidt ist nie schöpferischer gewesen, als bei diesem verhältnißmäßig kleinen aber mit vollendeter Freiheit meisterhaft durchgeführten Bau, der durchaus bürgerlich, doch die liebenswürdigste frische Grazie und eine Behaglichkeit zeigt, die man bei seinen Bauten bis dahin vergeblich suchte. Es kann ja einer kräftigen Natur wohl lange Zeit schmeicheln, sich dem Strome der Zeit entgegenzustemmen und ihm kühn die Stirn zu bieten. Zu innerer und äußerer Harmonie und daraus allein sich ergebender Befriedigung kann sie es aber doch nur bringen, wenn sie sich an die Spitze der geistigen Bestrebungen stellt, nicht ihnen entgegen, wenn sie deren Leiter und Führer, nicht aber ihr Feind ist. Solch künstlicher Winter, wenn es ringsum Frühling geworden, kann und muß eher erkältend als begeisternd wirken, was freilich der nicht merkt, der auf den Stahlschienen des Genies und der Schaffenslust über das Eis wegfährt.

Durch die Lösung dieser so mannichfaltigen Aufgaben und die künstlerische Freiheit, die er sich dabei erworben hatte, war er nun allmälig reif geworden für jene schon erwähnte Hauptarbeit: das Wiener Rathhaus. Unstreitig war Schmidt für diese Aufgabe vor allen Anderen geeignet. Sein ganzes Wesen war durchaus deutsch und bürgerlich, — aristokratisches ist selbst heute noch, trotz des Genies und der Glorie des Erfolgs, absolut nichts an ihm, ja er ist deßhalb auch

den vornehmen Kreisen trotz alledem und alledem immer unsympathisch geblieben, da sein schwäbischer Nacken steif blieb, aller Weltklugheit, ja selbst Schlauheit, die ihm in hohem Grade eigen, zum Trotz. Er war einmal zum Führer der Plebejer, nicht der Patrizier geboren. So hatte er auch diesen Auftrag nicht in Folge einer Bevorzugung, sondern als Preis in freier Konkurrenz davon getragen, bei der ihm freilich seine vorhergehende genaue Bekanntschaft mit allen den mannigfaltigen Bedürfnissen der Kommune Wien, die er sich als Gemeinderath gewonnen hatte, gar sehr zu Statten kam. Indessen war es damit noch lange nicht abgethan. Nie ist vielleicht eine Aufgabe gründlicher durchgearbeitet worden, als diese ungeheure. Dem jetzt zur Ausführung gelangten Projekt liegen ein halb Dutzend anderer zu Grunde, und man könnte ein Buch mit den Veränderungen füllen, aus denen das Werk schließlich, fortwährend verbessert und verfeinert, hervorgegangen ist. Uns kann hier begreiflich nur der ästhetische Theil des Problems, die künstlerische Bewältigung desselben beschäftigen, welches außer dem Pariser Hotel de Ville, das doch auch nur eine Ergänzung ist, seines Gleichen im modernen Europa nicht mehr findet.

Da stehen wir nun aber auch gleich wieder vor der Stilfrage. Schmidt selber hat sich über dieselbe folgendermaßen, allerdings ausweichend, ausgesprochen:

„Wenn an mich die Frage gerichtet wird, in welchem Stile das Rathhaus gebaut sei, ob gothisch? so muß ich offen bekennen, daß ich es nicht weiß. Wenn man mich früge, ob es im Stil der Renaissance gebaut sei, so muß ich antworten, daß ich es nicht glaube; wenn aber irgend etwas charakteristisch für den Stil des Baues ist, so mag es der

Geist der Neuzeit im eigentlichen Sinne des Wortes sein, der sich voll in ihm ausspricht; ich kann nur sagen, was ich angestrebt habe, es ist das Bauwerk eines Künstlers, der die Baugeschichte der früheren Jahrhunderte in seinen Geist aufgenommen hat."

Dem Biographen wird es leichter werden hierüber aufrichtig zu sein, das Rathhaus, wie es ist, gehört einem italienisch-gothische und Renaissancebestandtheile vereinigenden Uebergangsstile an, zieht gewissermaßen die Summe der gesammten Lebenserfahrungen Schmidt's. Dadurch gerade ist es zu einem so ungewöhnlich interessanten und lebendigen Bau, ein höchst eigenthümliches Stück deutscher Renaissance, ein vollständiger Ausdruck unserer mit historischen Ueberlieferungen gefüllten und neuen Idealen zustrebenden gährenden Zeit geworden. Daß hier der italienische Aufenthalt Schmidt's wie seine späteren Reisen bis nach Florenz und Rom höchst mächtig eingewirkt haben, sieht man auf den ersten Blick, man findet überraschende Reminiscenzen an Filarete's reizenden Terrakottenbau des Ospedale grande in Mailand, an die große Gallerie des Dogenpalastes, an das Rathhaus von Siena und den Campanile Giotto's in Florenz, und was weiß ich was sonst noch. Alles aber umgebildet und organisch vereinigt durch die gewaltige Persönlichkeit des Meisters selbst. Soll ich einzelne Theile nennen, die besonders gelungen erscheinen, so ist es sicherlich die mit einem großen und vier kleinen Thürmen und großen Arkaden geschmückte Hauptfaçade, die zugleich den Festlokalitäten zum Ausdruck dient. Wenn ein solcher mächtig vorspringender Rathhausthurm meines Erachtens trotz der vielen klassischen Beispiele ein Bautheil von sehr zweifelhaftem Werthe bleibt, so hat Schmidt das

Verdienst, die unangenehme Kreuzung der Linien, die er nothwendig herbeiführt, durch die vortrefflich komponirten vier kleineren Gespielen, die er ihm zur Seite setzte, sehr wesentlich gemildert zu haben. Ist das Maßwerk der großen Loggia oder Hauptarkade in der Mitte einen Rest alter Härte nicht ganz los geworden, so gibt sie doch dem Bau einen prächtigen Mittelpunkt. Das Originellste dürfte aber der genial komponirte herrliche Festsaal werden, dessen auf prächtig erfundenen Consolen ruhende, mit drei kolossalen Bildern — hoffentlich von Makart — zu schmückende Decke besonders glänzendes Gelingen verspricht. Dann der kolossale Mittelhof, der mit den ihn umgebenden Arkaden die halbe Bürgerschaft zu fassen im Stande ist und die reizendsten Lichtwirkungen und Durchblicke gibt. Besonders glücklich komponirt scheint auch die oberste, etwas zurückliegende Etage des Mittelbaus der Façade zu sein, um das Dach großentheils zu verstecken, dann die thurmartigen Pavillons an den vier Ecken des Gebäudes. Dieses erhält durch die überall herrschenden mächtigen Horizontalen, die stark profilirten Gesimse eine stolze Ruhe, wie sie der ersten Kommune eines großen Reiches trefflich entspricht. Ebenso ist das Gebäude durch eine vor der Façade befindliche, sehr glücklich komponirte Treppenanlage über das Treiben des Tages erhoben, während doch die durchlaufenden Arkaden im Erdgeschoß ihm den Charakter größter Offenheit und Zugänglichkeit sichern, wie ihn der Sitz einer Stadtverwaltung haben soll.

So weit man dieß jetzt schon beurtheilen kann, wo noch der innere Ausbau wie die projektirte reiche Verzierung durch Malerei und Skulptur gänzlich fehlen, wird daher dieß Gebäude nicht nur einen großartigen Wendepunkt im Leben des

Künstlers bezeichnen, sondern auch seine Bestimmung als Ausdruck der Kraft einer deutschen Bürgerschaft in glänzendster Weise aussprechen. Selbst wenn man sich die modern befrackten Herren Vertreter derselben noch nicht recht hineindenken kann. Dafür steckt aber in dieser durch und durch romantischen Produktion etwas, was direkt an Shakespeare erinnert, und wenn nicht gerade wienerisch, doch sicher ächt germanisch und noch mehr — hochpoetisch ist.

Der künstlerische Schmuck des Baues durch Prunkgeräthe und Meubles aller Art gab Schmidt zugleich Gelegenheit, sein großes dekoratives Talent wie die Leistungsfähigkeit der Wiener Kunstindustrie dabei brillant zu erproben. So ist der große, nach seiner Zeichnung von Hanusch in Bronze getriebene Lustre für den Festsaal, zu welchem der Glasfabrikant Lobmeyr die Gläser lieferte, ein Kunstwerk edelster Art, nicht minder der vom Letzteren ebenfalls nach Schmidt's Zeichnung ausgeführte prächtige Willkommenbecher sammt Unterschale, vielleicht das die besonderen Eigenschaften des Krystallglases am geschicktesten ausnützende Geräthe, welches dieser berühmte Industrielle je gemacht hat.

Dennoch ist bei Schmidt's sehr bedeutender Einwirkung auf Kunstindustrie und Kunsthandwerk sofort zu betonen, daß sie überall den plastischen Theil dem malerischen entschieden vorzieht, daß die Farbe und ihre Wirkungen dasjenige sind, was Schmidt entsprechend seinem Bildungsgang am fernsten liegt. Darum hat er sich selbst von den herrlichen Bauten von Orvieto und Siena oder der Markuskirche die dort so ganz maßgebende Verwendung der Farbe zur Erhöhung der Wirkung der Architektur nicht anzueignen vermocht, noch weniger als die meisten anderen Wiener Architekten neben ihm.

Selbst das, was doch bei jener Verwendung verschiedenfarbigen Materials als Prinzip überall durchgeht: die Vertiefung und Belebung der Höhlungen durch Anbringung von dunkelrothem Gestein in demselben, die Erhöhung des Reliefs durch Gold, die meisterhafte Ueberleitung von starken Farbenkontrasten mittelst verwandter stumpferer Töne, wie es z. B. Giotto an seinem Campanile mit vollendeter Meisterschaft that, habe ich nie benützt gefunden. Der einzige Hansen zeigt entschiedene Tendenz dazu, die er wohl dem Einfluß seines langjährigen Freundes Rahl verdankt. Jener Mangel macht sich denn auch in der sehr bedeutenden Restaurationsthätigkeit Schmidt's fühlbar, auf die wir zum Schlusse noch einen Blick werfen wollen, um das Bild dieses reichen Lebens zu vervollständigen.

Hatte er seine künstlerische Laufbahn schon mit einer Restauration im größten Maßstabe am Kölner Dome begonnen, so war ihm auch in Wien schon 1862 die Dombaumeisterstelle bei St. Stephan übertragen worden, als der bisherige Dombaumeister Ernst starb. Hier fiel ihm alsbald der Wiederaufbau des durch Sprenger sehr unglücklich restaurirten Thurmhelmes zu, der, den Zusammensturz drohend, hatte abgetragen werden müssen. Wir dürfen hoffen, daß der Schmidt'sche sich besser bewähren wird. Auch im Innern ist viel — glücklich und unglücklich — geschehen. Zum letzteren rechnen wir die Ergänzung der gemalten Fenster, bei denen unsere moderne Kunst neben der alten freilich sehr zu kurz kommt. Leidet jede Restauration dieser Art an dem großen Uebel, daß sie die unschätzbare Patina des Alters, jene wunderbare Harmonie, die nur durch die gleichmäßige Wirkung des Oxydationsprozesses der Atmosphäre auf alle die ver-

schiedenen Bautheile hergestellt wird, vernichten und damit der Kirche die Ehrwürdigkeit rauben muß, so konnte auch die Schmidt'sche Restauration dieser Gefahr begreiflich nicht ganz entgehen, obwohl sie mit unläugbar größerer Schonung des Vorhandenen vorgieng, als sie leider sonst in der Regel stattfindet. Im höchsten Grade verdient unsere Billigung die gleich von vorneherein als Prinzip aufgestellte Anschauung, daß eine jede solche Kirche als eine Art historisches Museum zu betrachten sei, aus dem man nur das künstlerisch völlig werthlose zu entfernen ein Recht habe. Nirgends ist jeglicher Purismus weniger berechtigt als bei diesen Monumenten, welche das Ergebniß jahrhundertelanger Arbeit sind. Meines Erachtens dürfte eine solche Restauration daher nie den Architekten allein, sondern nur in Gesellschaft mit koloristisch besonders begabten Malern überlassen werden. Bis jetzt habe ich wenigstens noch nicht eine einzige Restauration dieser Art gesehen, die es mich nicht hätte bedauern lassen, daß sie überhaupt vorgenommen wurde. Denn jedes Bauwerk wird durch die beständige Wirkung der atmosphärischen Vorgänge auf dasselbe aus einem Kunst- zu einem Naturprodukt mit allem zufälligen und unnachahmlichen Reiz eines solchen. Diese gar oft schönere Hälfte des Baus wird aber regelmäßig zerstört.

Wie dem auch sei, so glaube ich doch, daß dieß reiche Künstlerleben, wie es sich hier vor uns aufgerollt, eines der denkwürdigsten und psychologisch wie artistisch interessantesten sei, das die moderne Zeit aufzuweisen hat, wenn auch große Partien desselben erst durch die Zukunft vollständig aufgeklärt und endgültig beurtheilt werden können.

XXVII.

Carl v. Piloty.

Es war eine schöne Zeit — jener beginnende Kampf gegen den Klassizismus wie die Romantik in der Kunst, welcher dem Siege des Realismus unter den unheimlichen ersten Schwingungen des großen Erdbebens von 1848 in München wie in ganz Deutschland voraufgieng! Wie immer bei uns, war die literarische Bewegung der künstlerischen vorausgeeilt. Heine, selbst Romantiker, hatte der Romantik bei uns allen das Grab gegraben und uns zugleich zu den erbittertsten Feinden des Bestehenden überhaupt gemacht. Mit seinen leichtgeschürzten Versen war es ihm gelungen, alle achtunddreißig Throne und den seligen Bundestag selber in's Wanken zu bringen. Aber nicht nur unsere politischen Meinungen hatte der lächelnde Spott jenes Poeten gründlich umgeformt, den ich so eben noch an der Seite seiner schönheitstrahlenden Französin neckend und lachend verlassen, sondern auch unsere ästhetischen. Sein Atta Troll und besonders das Wintermährchen, die vernichtendste politische Satyre, die je geschrieben worden, hatte die beiden Bannerträger der Romantik auf

dem preußischen und bayerischen Throne in unserem Bewußtsein zugleich mit ihr ruinirt. Was aber erst in der Meinung erschüttert ist, das wird es bald auch thatsächlich sein. Rückkehr zur Natur, Wahrheit, Freiheit, Bruch mit der verlogenen Gegenwart, Krieg mit allen Traditionen, den künstlerischen wie den politischen, war unser Aller Losung geworden, wir wollten eine frischere, unmittelbarer an die Natur sich anlehnende Kunst als die klassizistische der Cornelianischen Schule, deren Salz dumm geworden. Auch mich hatte dieser Drang aus Norddeutschland, welches ich aufgesucht, nachdem ich an der Münchener Akademie in der Blüthezeit der Cornelianischen Epoche die ersten Studien gemacht hatte, gleich vielen Anderen nach Paris und in die Schule des Delaroche getrieben. Es war nicht nur die Neigung zum Naturalismus, wie tief sie auch als ein Rest unserer barbarischen Abstammung im deutschen Blute steckt, die mich wie hundert Andere dahin getrieben, sondern vor allem der Wunsch, das Malen, die Technik der Kunst überhaupt besser zu lernen, als es in Deutschland möglich war.

In Paris 1839 angelangt, hatte ich Winterhalter bereits auf dem Gipfel seines Ruhmes getroffen, der sich aber aus guten Gründen mit uns Jüngeren nicht viel abgab, Dietz, Martersteig, Verdelle, Steffeck, Gräfle, Soltau und unzählige andere junge deutsche Künstler. Ich hatte aber auch, was mir viel wichtiger werden sollte, durch Vermittelung Laube's, der mir schon länger befreundet war, den mit seiner schönen Frau eben angekommenen Richard Wagner und Heinrich Heine kennen gelernt, den ich ohnehin schon auswendig wußte, und verkehrte von nun an viel mit ihnen. Hatte uns Alle die Unzufriedenheit mit den in Kunst und Leben

herrschenden reaktionären Tendenzen in die Seinestadt getrieben, um uns andere Ideale zu suchen, so waren wir doch bald darüber mit uns einig, daß die uns gründlich widerwärtige französische Malerei dieselben nicht zu bieten habe. Wie hätte auch uns, in denen der glühendste Patriotismus, das stolzeste Nationalgefühl lebte, diese so durch und durch mit fremdem nationalen Geiste getränkte Kunst befriedigen können? Wohl aber lernten wir durch den Vergleich die Mängel unserer deutschen Kunst genauer kennen und nahmen uns vor, sie zu verbessern. Nur sehr wenige gaben sich dem gallischen Wesen hin. Wenn mir Delaroche öfters sagte, eure Künstler sind nicht originell, denn sie haben keinen eigenthümlichen Stil, ahmen blos die Italiener nach und zwar viel schlechter, so verdroß mich dies, weil ich wohl fühlte, daß wenigstens Cornelius' und Kaulbach's Werke immer noch bestehen blieben neben Allem, was hier gemacht wurde. Sah ich doch, wie Flandrin unseren Overbeck eben so gut benutzte als Delaroche selber die Niederländer und Holbein genau so studierte, wie Cornelius einen Raphael und Michel Angelo. Ja wie jeder französische Schüler unaufhörlich so sicher Nachmittags im Louvre kopirte als er Vormittags nach dem Modelle gemalt hatte. Wirklich Eigenes blieb also an dieser französischen Praxis nur das viel gründlichere Studium der Natur und der alten Coloristen.

Das hätten wir aber in München eben so gut auch versuchen können als in Paris, meinten wir nach einiger Zeit, und kehrten dahin zurück.

Allerdings hatte der vortreffliche französische Unterricht unser Verständniß der Italiener und Niederländer, von denen man in München die einen nur halb, als Componisten, — die

anderen gar nicht begriff, ungeheuer gefördert. Die koloristische Tradition war in Paris nie so ganz abgerissen, so gründlich zerstört worden als bei uns durch das nahezu dreißigjährige Darniederliegen jeder Kunstübung während der französischen Kriege von 1792—1815.

Wir alle aber, die jener alte unselige Hang der Deutschen, das Fremde ohne weiteres für das Bessere zu halten, nach Paris trieb, sind indeß dem Fluche nicht entgangen, der jede nicht aus dem eigensten nationalen Wesen hervorgegangene Kunstrichtung trifft: daß sie das fremde Gute nicht mit dem eigenen Naturell, der eigenen Weltanschauung organisch zu vereinigen vermag. Keiner dieser unzähligen in Paris gebildeten Künstler, weder die Münchener Stieler, Richter, Schorn, noch die Stuttgarter Müller und Bohn, noch die Berliner Begas, Wach, Magnus, — weder die mit uns, noch die nach uns hingewanderten, wie achtbar sie auch immer sein mögen, haben es je zu einer eigentlich maßgebenden, wahrhaft fruchtbaren Thätigkeit gebracht, weil eben die Kunst nur auf dem nationalen Boden gedeiht und man selbst die Technik nicht von anderen sich aneignen kann, da sie ja mit der Empfindungsweise, der gesammten Anschauung und dem Naturell so genau zusammenhängt. Alles was bei uns wahrhaft epochemachend geworden ist, ja was sich der gleichartigen Produktion des Auslandes überlegen erwiesen hat, — unsere Musik, unsere klassische Literatur, unser Heereswesen, sie sind durchaus auf unserem eigenen Boden gewachsen, vollkommen original.

So gieng es denn auch mit dem Realismus in Deutschland, wahrhaft zeugungsfähig haben sich nur die selbständig bei uns entwickelten Richtungen eines Menzel, Peter Heß, Knaus und Piloty erwiesen, wir anderen alle haben ihm

wohl den Boden vorbereitet, ohne es aber zu eigenen Leistungen von bleibendem Werthe gebracht oder auch nur Schule gemacht zu haben.

Wenn nun dem Künstler, der hier geschildert werden soll, beides besser gelungen ist, so war dazu das Zusammentreffen einer Menge von inneren und äußeren Bedingungen nöthig, die sich allerdings nur in den seltensten Fällen so zu finden pflegen, wie man gleich sehen wird.

Die Familie Piloty stammt aus Italien und ein Ahne hatte sich in Homburg in der Pfalz niedergelassen, von wo der Großvater des unseren mit Carl Theodor nach München kam. Dort besuchte nun sein Sohn die damals von dem älteren Langer geleitete Akademie und bildete sich zu einem vortrefflichen Zeichner aus. Phantasiereich, witzig, poetisch und künstlerisch gleich sehr begabt, vom heitersten Temperament, der sprudelnsten Lebendigkeit, ward er bald die Seele jeder Gesellschaft in die er kam, und einer der bekanntesten und beliebtesten Charaktere des damaligen künstlerischen Münchens, dem besonders der einst so berühmte Verein Frohsinn seine ganze Blüthe verdankte. Auch die Mutter war eine im Ganzen doch eher heitere Frau, aber im Gegensatz zum leichtlebigen Gatten von einer überaus großen Pünktlichkeit und Ordnungsliebe, die das Hauswesen, das dieser sonst aus Rand und Band gebracht hätte, energisch zusammenhielt und auch die Kinder früh daran gewöhnte, all ihren Obliegenheiten in Haus und Schule mit größter Gewissenhaftigkeit nachzukommen. Der ältere Piloty hatte sich bald nach Erfindung der Lithographie ihr mit großem Erfolg zugewendet. Erst mit Strixner, dann mit Löhle associrt, begann er die Herausgabe der Gemälde der Pinakothek, — ein Unternehmen, das ihm besonders

vortreffliche Zeichnungen nach Rubens verdankt, für den wie die Niederländer und Spanier er ein tiefes Verständniß besaß. Er vermittelte es auch seinem am 1. Oktober 1826 geborenen ältesten Sohne Carl, einem Knaben, den er bei seiner früh hervortretenden ausschließlichen Neigung wie Begabung zur Kunst schon mit zwölf Jahren die Akademie besuchen ließ. Den hier von Zimmermann und Heß sehr ungenügend geleiteten ersten Unterricht supplirte der Vater nun so tüchtig und mit so verständiger Einsicht in die Grundbedingungen jedes großen künstlerischen Erfolges, daß der mit dem äußersten Fleiß und der glühendsten Begeisterung für die Kunst begabte Junge bereits Hunderte von Aktmodellen gezeichnet, den menschlichen Körper genau kennen gelernt, sich zu einem vortrefflichen Zeichner ausgebildet hatte in einem Alter, wo andere gewöhnlich erst anfangen. Er ward also hier genau für die Rolle vorbereitet, die er später in der Münchener Kunst einnahm, als Derjenige, der sie von den schweren Mängeln der Cornelianischen Schule durch ein gründlicheres Studium der Natur und der Technik befreite. So machte er nicht nur das Aktmodell in der Akademie von 5—7 Uhr regelmäßig mit, sondern zeichnete dann gewöhnlich noch zwei Stunden in einem Privataktsaal und komponirte dann um zehn zurückkehrend oft noch bis spät in die Nacht in seinem Zimmer.

Man kann sich übrigens keinen größeren Contrast denken als den des lebenslustigen, unverwüstlich heiteren Vaters zu diesem fast düsteren, schwarzblütigen Sohne. Mit der leidenschaftlichen, ganz südlichen Gluth des Naturells, der Neigung zum Pathos des Italieners den Ernst, die Beharrlichkeit des Deutschen vereinigend, phantasievoll und scharf beobachtend,

grenzenlos ehrgeizig und hochstrebend, wohlwollend und edel, durchaus sittlich, aber auch eifersüchtig wie ein Italiener, war er von solch explosiver Heftigkeit in Allem, daß es sich wenigstens in späteren Jahren fast eben so gemüthlich neben einem Pulverfaß rauchen als mit ihm verkehren ließ. Da er von frühester Jugend blos künstlerische Eindrücke erhalten, ward ihm die Kunst bald das einzige Lebensinteresse, nie hat irgend etwas anderes ihn dauernd zu fesseln vermocht. Er hatte schon die größten Erwartungen erregt, war zu Schnorr in die Componierklasse gekommen und hatte da einen barmherzigen Samariter in der pathetischen Art des Meisters hart und trocken komponirt, zu Hause aber einen Cola di Rienzi frei und malerisch zu behandeln versucht. Ebenso hatte er nach Rubens das große jüngste Gericht kopirt und sich so bereits ungewöhnliche Uebung und Schick im Malen verschafft, als der Vater, der ihn mehr denn alle Lehrer gefördert, ihm allein die Liebe und das Verständniß für die von der Cornelianischen Schule ganz verpönten alten Coloristen erschlossen hatte, starb und die Familie ziemlich mittellos hinterließ.

Acht Tage darauf saß der sechzehnjährige, trotz der glänzendsten Aussichten mit fraglosem Pflichtgefühl jetzt tapfer resignirende Jüngling bereits an der Steinplatte des Vaters und vollendete dieselbe, um so die Existenz der Familie zu ermöglichen, indem er die Leitung des ganzen großen lithographischen Geschäfts und aller Arbeiter auf sich nahm. Er führte sie sechs ewig lange Jahre mit der größten Gewissenhaftigkeit durch, bis sich durch den Ertrag des Unternehmens die Verhältnisse hinreichend gebessert hatten. Nur in den Nebenstunden, früh und in später Nacht, wenn Andere schliefen oder in der Kneipe saßen, konnte er sich damit befassen, seine

innern Welt in Entwürfen und Studien zu gestalten. Aber indem er beständig die Arbeiten Anderer zu überwachen und auf sie einzuwirken hatte, bildete er sein großes Lehrertalent aus und lernte selber im beständigen Studium der Alten, die er nachbildete.

Der erste große Eindruck, den er von moderner Kunst erhielt, war das berühmte Gallait'sche Gemälde der Abdankung Carl V., das zu Mitte der vierziger Jahre in München ausgestellt ward. Es versetzte ihn in fieberhafte Aufregung durch seine koloristischen Vorzüge. Denn man wird bei diesem ganzen künstlerischen Entwicklungsgang nicht verkennen, daß er ein ebenso einseitig formaler war, als der eines Cornelius ein idealer. Handelte es sich bei diesem immer nur um das „Was", so bei Piloty nur um das „Wie". Gerade dadurch aber ward er epochemachend. Hätte er eine neue ideale Welt gehabt, so würde er schwerlich jemals geworden sein, was er nunmehr wirklich ward, gerade der Mann, den man brauchte, um der Halbheit unserer künstlerischen Bildung ein Ende zu machen. — Bald nach dem Tode des Vaters kam auch der ihm schon von früher her befreundete Carl Schorn, der in Paris die Prinzipien der Cornelianischen Schule mit denen der modernen Franzosen vertauscht hatte, nach München und in's Haus, wo er sich rasch mit der schönen Schwester des jungen Malers verlobte. Er erregte kurz darauf durch sein Gemälde „die Wiedertäufer" großes Aufsehen, wurde an der Akademie als Lehrer der Malklasse angestellt und von nun an auch der Freund und Lehrer seines jugendlich strebenden Schwagers, der unter seiner Einwirkung sich bald einer glänzenderen Maltechnik bemeisterte, als sie bis dahin in München üblich gewesen.

Carl Piloty war schon 1847 zum erstenmale mit seinem Freunde Ludwig Thiersch zu Fuß nach Venedig gewandert, das er später fast in jedem Jahre besuchte, und hatte dort mit Entzücken Paul Veronese kennen gelernt, überhaupt von klassischer Kunst und Natur das in sich aufgenommen, was er für die seinige brauchen konnte. Die Unruhen des Jahres 1848, die in München schon früher begonnen, regten ihn zu jugendlicher Begeisterung auf, ohne daß er doch je ein tieferes Interesse an der Politik genommen. Dem Lärmen wie den Lustbarkeiten ohnehin abgeneigt, blieb er kalt selbst gegen die Frauen, mehr aus Furcht vor der eigenen Leidenschaft als aus Gleichgültigkeit, so daß er z. B. nie einen Ball besuchte.

Endlich konnte er sich ganz von der Verpflichtung zur Lithographie losmachen und sich seiner geliebten Malerei mit voller Seele widmen. Sein erstes Bild „badende Mädchen" im Riedel'schen Geschmack entstund jetzt und auch mich, der ich es bald darauf in Dresden sah, entzückte die geistreiche Feinheit und Grazie der Behandlung, die Lichtfülle und der Glanz, das malerische Talent, die aus diesem Erstlingswerke hervorleuchteten, das er im Grunde nur aus Modellstudien zusammengesetzt und zu dem ihm ein Sonnenlichteffekt in dem Atelier, das er in der Akademie bezogen, Veranlassung gegeben. Aber es lag etwas von der Wonne über die wiedererlangte Freiheit, eine Schöpferlust darinnen, die auch auf den Beschauer überströmte.

Es sollte alsbald anders kommen. Die mit Schorn sehr glücklich verheirathete Schwester ward im ersten Wochenbett schwerkrank; schon aufgegeben läßt sie sich zum Tode erschöpft in Gegenwart des Bruders von der Mutter das Kind bringen, um von ihm Abschied zu nehmen, während das

Sonnenlicht bei der ergreifenden Scene durch einen grünen Fenstervorhang herein auf die Häubchen und Hemdchen fällt, die sie in froher Erwartung des Ankömmlings für ihn gestickt und genäht hat. Das was ihn bei Erwartung des Verlustes der geliebten Schwester so heftig ergriffen, wird jetzt nach ihrer glücklichen Rettung sein zweites, bereits Aufsehen erregendes Bild — „die Wöchnerin“, wo er mit rührender Treue das eben Erlebte wiedergibt.

Ein halbjähriger Aufenthalt in Leipzig, wo er viele Portraite malen muß, folgt und führt zu einem Besuch in Dresden, wo er acht Tage lang nicht aus der Gallerie kommt und Velasquez sein Ideal wird. Dann kehrt er zurück, um seinen Schwager und Freund Schorn langsam sterben zu sehen. Allein von allen Familiengliedern ihn verloren wissend, hilft er ihm noch ein halb Jahr lang an seinem kolossalen Bilde der Sündfluth und lernt so den Ernst des Lebens in der furchtbarsten Weise kennen.

Während dieser traurigen Zeit erzählt ihm seine Schwester eines Tages, daß ihre Amme, eine sehr hübsche Person, ganz verstört, halb wahnsinnig nach Hause gekommen sei, weil sie, ihr eigenes Kind mit dem der Schwester besuchend, dasselbe bei der Ziehfrau, einer sogenannten Engelmacherin, sterbend getroffen.

Erschüttert von der Vorstellung, entsteht ihm so das dritte Bild, die berühmte „Amme“, die wir jung und schön, den prächtig gesunden fremden Säugling im Arm, verzweifelnd vor dem krank und elend in der Wiege liegenden, nach ihr die Händchen ausstreckenden eigenen Kinde knieen sehen. Aber wie verschieden in seiner ganzen tiefernsten Art, in dem schwärzlich gedämpften Colorit ist es bereits von dem sonnigen

Farbenjubel jenes Erstlingswerkes! Die düstere Stimmung desselben würde uns allein schon sagen, daß hier etwas unendlich Trostloses geschildert werde. Auch ist der Maler bereits ganz selbständig, und obwohl er kurz zuvor Antwerpen und Paris besucht hatte, so bemerkt man außer entfernteren Anlehnungen an die Spanier keinerlei Einwirkung anderer Kunstwerke, vielmehr ist diese Vereinigung strenger, edler, fast stilvoller Form bei der höchsten Wahrheit des Details durchaus originell. Daß ihm aber jedes Erlebniß, Alles was ihn rührt oder ergreift, sofort zum Bilde wird, das beweist wohl am besten seinen ächten Künstlerberuf.

So hatte ihn nebst Shakespeare immer Schiller am meisten beschäftigt, der dreißigjährige Krieg und besonders die Wallenstein'sche Trilogie ihn gepackt und zu mancherlei Entwürfen begeistert. Jetzt bot sich zuerst Gelegenheit, eine der Ursachen jenes entsetzlichen Kampfes im größten Maßstab zu schildern, als König Max die Stiftung der Liga für das Maximiliqneum bei ihm bestellte. Niemand, der heute dieses gewaltige Bild sieht, würde wohl glauben, daß das der Erstlingsversuch eines jungen Künstlers in lebensgroßen Figuren sei. An sicherer Beherrschung der künstlerischen Mittel in Zeichnung und besonders Colorit geht es weit über Alles hinaus, was bis dahin die Münchener Schule in dieser Art geleistet und bezeichnet einen mächtigen Fortschritt derselben sowohl gegen die zehn Jahre ältere Zerstörung Jerusalems von Kaulbach, als die nur drei Jahre vorausgehende Sündfluth Schorn's. Zum erstenmale sieht man hier ein Münchener Oelbild, das eine große Masse Helldunkels mit Meisterschaft behandelt, eine ebenso solide als kräftige Wirkung hat und wo die einzelnen Gestalten wirklich vollendete Plastik und

Lebenswahrheit besitzen, vollkommen frei sind von dem konventionellen, schemenhaften Wesen, was die von Kaulbach, Kreling, Foltz niemals los wurden. Denn diese gestalten in ihnen die freien Schöpfungen ihrer Phantasie, er aber — und damit kommen wir auf den Hauptunterschied der ganzen Produktionsweise — hat überall als Grundlage ein Modell, d. h. ein bestimmtes Individuum, das er nun dem Ideal möglichst anzunähern sucht, aber nie und unter keinen Umständen die Natur verläßt, sie für jedes Gewandstück, für jeden Stein am Boden zu Rathe zieht. So sucht er von der äußeren Wahrheit der Erscheinung zur inneren zu kommen, während jene just den umgekehrten Weg giengen und uns darum wie die ganze Schule im Kleinen, in der Skizze oft weit mehr befriedigen und anregen, in der Ausführung derselben zu voller lebenswahrer Erscheinung aber allemal scheitern, flach, manirirt, ja leer werden.

Unstreitig war dieser naturalistische Weg nicht neu, die Genremaler waren ihn immer gegangen, wir französisch Gebildeten auch, keiner von uns hatte dabei aber das Prinzip so zu seinen äußersten Consequenzen getrieben und es mit so viel Geschick und Energie gethan, keiner hatte einen so guten Schulsack mitgebracht. Das malerische Talent und das gesunde Können sind hier so groß, daß das Bild unter sämmtlichen jener Gallerie des Maximilianeums, die doch von einer Anzahl der ersten Maler Deutschlands, Belgiens und Frankreichs gemacht sind, immer eines der besten bleibt.

Weit geringer allerdings ist der Fortschritt in der Composition. Hier hat sich Piloty im Grunde nur wenig von der herkömmlichen Behandlung der Schule entfernt, wie sie vor allem durch Kaulbach festgestellt worden. Sie ist etwas

theatralisch, — so wie man etwa auf der Bühne diesen Stoff in einem Tableau darstellen würde. Je mehr feines Naturstudium und Selbständigkeit der Auffassung das Bild im Einzelnen enthält, desto weniger findet man davon im Ganzen. Es bringt eine Anzahl Momente, die zeitlich und räumlich auseinander liegen, Berathung, Abschluß, einen fingirten Schwur à la Grütli, der gar nie stattgefunden und eine Fahnenweihe nach der alten konventionellen Art, — alles nebeneinander, was am Ende der Historienmalerei zu allen Zeiten gestattet war, aber doch immer erkältet, wenn gar zu heterogene Dinge zusammengemischt werden. Die Jugend des Künstlers spricht sich darin aus, daß er die Welt eben nur von den Brettern kennt, die sie bedeuten. Seine schwörenden Fürsten benehmen sich so pathetisch, wie sie es in der Wirklichkeit gewiß nicht gethan haben, es wäre denn, daß sie einander hätten anlügen wollen.

Den Standpunkt, den er hier einnimmt, hat Piloty niemals mehr zu verlassen vermocht, obwohl er es mit voller Bestimmtheit anstrebte, ja es ihm im Einzelnen vielfach gelang. Im Großen und Ganzen aber ist er nicht mehr davon losgekommen und bezeichnet also genau jene Stufenreihe der Entwicklung, die sich von Cornelius zu Kaulbach, Kreling und weiter zu Piloty ununterbrochen fortsetzt und nur die alte Wahrheit darthut, wie Niemand sich von seinen Vorgängern und der herrschenden Tradition völlig freimachen, vielmehr jeder die Kunst eben immer nur um einen Schritt, wenn auch oft um einen sehr großen, nach einer einzelnen Richtung hin zu fördern vermöge, dennoch aber die Voraussetzungen deutlich zeige, aus denen er hervorgewachsen. Hatten Piloty's Vorgänger ihre historischen Gestalten der eigenen

Phantasie entnommen und waren dadurch manierirt oder eintönig geworden, so waren Kaulbach, Foltz und Kreling in ihrer Benützung der Natur doch immer weiter gegangen, besonders beide letzteren hatten das cornelianische System schon viel mehr dem naturalistischen Schritt für Schritt angenähert. Piloty aber erst brach vollständig mit demselben. Sind seine Figuren wirklich lebendige Individuen, so entsprechen sie aber nicht immer denen, die sie darstellen sollen, überdieß ist ihr Benehmen, ihre Mimik selten der Natur abgelauscht, sondern eben auch so sehr durch die zum Pathetischen neigende Phantasie des Malers geformt, daß man häufig nur schwer an sie glauben mag.

Es war mir das alsbald klar, als ich 1854 aus Italien nach München übersiedelnd dasselbe gänzlich umgewandelt, in voller Empörung gegen Klassizismus und Romantik wiederfand. Eine ganze Reihe talentvoller junger Männer, darunter Arthur von Ramberg, Theodor Horschelt, Franz Adam waren offenbar die Träger der Zukunft unserer Kunst geworden, sie hatten alle der realistischen Fahne zugeschworen, während die Gegner noch die Akademie beherrschten und Kaulbach, Schwind, Genelli, Schraudolph, Kreling, Foltz ebenfalls auf der Höhe ihres Ruhmes und Einflusses standen. München war unstreitig damals viel interessanter als jetzt, wo der Naturalismus Alleinherrscher geworden ist, zu dessen literarischem Vertreter ich mich mit mehr Muth als reifer Kenntniß sofort machte.

Piloty war bereits anerkannter Führer und Mittelpunkt der Jüngeren, als ich den Künstler endlich persönlich kennen lernte, dessen „Amme“ mich schon in Venedig entzückt, wo sie unter der bunten, koketten italienischen Hetärenmalerei

mit ihrer ergreifenden Wahrheit so erquicklich selbst auf die Italiener gewirkt hatte, wie ein Trunk klares Quellwasser nach allen möglichen Arten Fusels.

Ich fand mich vor einem hochgewachsenen, raschen und elastischen, eher hageren jungen Mann, dessen stark ausgearbeiteten Züge und nervöses Wesen die Spuren anhaltender Anstrengung wie rastloser Leidenschaft, ja dämonischer Willenskraft zeigend, durchaus bedeutend erschien. Das Gesicht wäre gewöhnlich ohne das durchdringende Auge und jene eigenthümlich hochgeschwungenen Augenbrauen, wie man sie an vielen Coloristen alter und neuer Zeit, an Correggio, Rubens, Delacroix wahrnimmt. Der unruhig gleitende Blick, die hastigen Bewegungen, die selbst unbedeutende Dinge mit plötzlich herausbrechender Leidenschaftlichkeit übermäßig pathetisch accentuirende Redeweise zeigten die italienische Abstammung mit ihrem grenzenlosen Ehrgeiz, der verhaltenen Gluth immer noch in ihm wirksam. Sie würden einen geradezu unheimlichen Eindruck machen ohne den idealen Zug, der das ganze Wesen adelt. Während diese deklamatorische Art uns Aelteren nicht immer die Glaubwürdigkeit vermehrt, wirkt sie wahrhaft fascinirend auf alle Jüngeren, wie denn Piloty durch seine sprühende Begeisterung für die Kunst, die unwandelbare Ueberzeugungstreue, mit der er an seinen künstlerischen Prinzipien festhält, wie seine gewaltige Willenskraft einen wahrhaft unermeßlichen Einfluß auf seine Schüler ausübt und zu ihnen in einem so schönen Verhältniß steht, daß es beiden Theilen zu großer Ehre gereicht.

Sie strömten ihm bald in Massen zu, als er schon im Jahre 1856 der „Liga“ jenes berühmte Bild „Seni vor Wallenstein's Leiche“ folgen ließ, das origineller in jedem

Sinn einen noch weit durchschlagenderen Erfolg in ganz Deutschland hatte. Wenn man es in der Pinakothek mit allen ihm vorausgehenden vergleicht, wird einem auch heute wenigstens unbestreitbar erscheinen, daß es einen größeren Umschwung, mächtigeren technischen Fortschritt in unserer Malerei bezeichnet, als irgend ein anderes der Sammlung. Mit ihm zieht zum erstenmal das Helldunkel in dieselbe hinein, das bis dahin auf keinem ihrer Bilder zu finden war, wie die Münchener ja deutsche Malerei vor Piloty überhaupt kaum von demselben wußte, es jedenfalls nicht darzustellen verstand. Die coloristische „Stimmung", von welcher bei der oft so trostlos stümperhaften Technik unserer bisherigen Historienbilder meist nicht die Spur zu bemerken war, ist hier so zwingend, wie man ihr selbst bei klassischen Bildern nur in den seltensten Fällen begegnet, ein Schauer packt uns unwillkürlich bei diesem erstarrt vor seinem hingesunkenen mächtigen Gebieter stehenden Diener und Freund, der seine bange Ahnung nun auf's entsetzlichste verwirklicht sieht. Unheimlicher Blutgeruch durchzieht das im Morgengrauen dämmernde Gemach, dessen Helldunkel mit einer Meisterschaft gemalt ist, die Piloty selbst nicht wieder erreicht hat, so wenig als die malerische Wucht, die in allem Stofflichen liegt und einen ächt künstlerischen Reiz ausübt, da sie durchaus zur Charakteristik des Moments mitwirkt. Von dieser Seite ist das Bild unangreifbar, so viel man gegen die Composition auch einwenden mag, die überdieß gleich sehr an den Duc de Guise Delaroche's wie an die vor den Leichen Egmont's und Hoorn's stehende Schützengilde Gallait's erinnert. Das Epochemachende in Piloty's Bild besteht überhaupt nicht in der sehr anfechtbaren Originalität seiner Composition, sondern darin, daß

wir hier ein ganz neues, wenn auch jenen verwandtes coloristisches System sehen, das der Künstler ganz selbständig aus sich erzeugte, da er ja weder jener Vorgänger Schulen besucht noch ihnen seine Technik entlehnt hatte und doch etwas schuf, was ihren Werken technisch mindestens gleichkam, sie an Großartigkeit der Erscheinung sogar noch sehr überbot.

Deßhalb bildete sich denn auch sofort jene Schule um ihn, aus der eine ganze Generation hoch bedeutender Künstler wie Lenbach, Makart, Schütz, Max, Grützner, Defregger und unzählige Andere hervorgiengen, die bald so wuchs, daß seit Mengs und Cornelius oder Delaroche keine so große mehr in Europa existirte. Piloty hat auf alle seine Zeitgenossen und Freunde mehr oder weniger gewirkt, denn in seinem Prinzip der unbedingtesten Naturnachahmung lag ein neuer und gesunder Kern. Ohne Zweifel war es einseitig, aber doch bei weitem nicht in dem Maße, wie die ihm vorausgegangene romantische oder gar die classizistische Richtung. Denn wer sich blos an die Natur hält, nimmt auch an ihrem unermeßlichen Reichthum Theil, geräth also nie so sehr in Gefahr, einförmig und manierirt zu werden, als der Nachahmer vorhandener Kunstformen. Deßhalb sind denn auch aus Piloty's Schule alsbald religiöse und profane Historienmaler, Genrekünstler und Portraitisten, Thier- und Landschafts-, ja sogar Architektur- und Dekorationsmaler hervorgegangen, wie das bei keiner andern Schule sonst der Fall war und alle haben etwas Tüchtiges, Achtbares gelernt.

Er selber malte nun eine Reihe kleinerer Bilder aus dem dreißigjährigen Kriege, so Tilly vor Beginn der Schlacht am weißen Berg, der Predigt eines Kapuziners zuhörend, Seni erschreckt in's Zimmer tretend, da eben Wallenstein's

Leiche hinausgetragen wird, dann Wallenstein, der krank in der Sänfte nach Eger reisend an einem Gottesacker vorbeikommt. Ist letzteres weniger gelungen, so sind doch die beiden andern Meisterstücke koloristischer Stimmung und haben viele frappante Figuren, in denen der Charakter der Zeit in einer Weise getroffen war, die in Deutschland jedenfalls bis dahin kaum erreicht worden.

Schon gleich nach dem „Seni" ward der schnell berühmt gewordene junge Meister zum Professor an der Akademie ernannt, trotz der Opposition einiger Vertreter der cornelianischen Schule, deren Ateliers bald leer stunden, während sich im seinigen die Schüler drängten.

In dieser Zeit erhielt er auch vom König Max einige Aufträge für die Façade des Maximilianeums, wenig dankbare Gegenstände, zu denen er blos die übrigens ziemlich leeren kolorirten Cartons machte, die Ausführung aber durch Schüler besorgen ließ. Er selber dagegen zog im Jahr 1858 zum erstenmale nach Rom. In Florenz ging ihm, angeregt durch die Antiken in der Loggia dei Lanzi und den Uffizien, dann durch Fiesole und andern Präraphaeliten, die Geschichte der ersten Christen und ihrer Verfolgung unter Nero als günstiger Vorwurf für die Malerei auf und er zeichnete die Composition sofort ziemlich so nieder, wie er sie später ausgeführt. Ganz erfüllt von dem Gegenstand, benützte er seinen Aufenthalt in der ewigen Stadt hauptsächlich sich gleich alle dazu nöthigen Studien an Quiriten und sonstigen Spitzbuben zu malen. Irgend ein sichtbarer Einfluß der italienischen Kunst auf ihn ist in keiner Weise wahrzunehmen, es wäre denn jener der Naturalisten, wie ihm denn auch das Altarbild Spagnoletto's, jene berühmte Kreuzabnahme von St. Martino

in Neapel, von allen Bildern, die er in Italien gesehen, damals den größten Eindruck machte. So ist denn auch der 1860 fertig gewordene Nero als der Höhepunkt der naturalistischen Richtung des Künstlers zu bezeichnen, wo sein Grundsatz, daß wo möglich Alles unmittelbar nach der Natur, Alles mit gleicher Sorgfalt gemacht werden müsse, dazu führte, daß das weniger bedeutende, allerhand Nebenfiguren, die Architektur, ja der Schutt des Vordergrunds zu laut sprechen, also die Hauptsache allerdings beeinträchtigen.

Nichtsdestoweniger war nicht nur der Griff in dieses Stoffgebiet durchaus neu, sondern auch die Wirkung des riesigen Bildes ist eine sehr bedeutende. Besonders der nach durchschwelgter Nacht rosenbekränzt unter Vortritt seiner deutschen Leibwache gleichgültig über die Ruinen und an den Leichen erwürgter Christen vorbeischreitende Nero selber ist vortrefflich gelungen und übertrifft an Glaubwürdigkeit der Erscheinung weit alle die vielen Nachfolger, die ihm Kaulbach, Rahl, Keller, Siemiradzki u. A. gegeben. Auch unter dem römischen Pöbel, der, sich vor dem Kaiser beugend, zur Seite steht, finden sich viele gelungene Gestalten, und die für ihren Glauben gestorbenen Christen im Vordergrunde sind ebenso ergreifend als wahr gedacht. Die koloristische Stimmung des düsteren Morgens mit der noch brennenden Stadt im Hintergrund, den verkohlten Trümmern vorne ist von gewaltiger Kraft und nur das Gefolge des Kaisers entspricht durch seine anspruchsvolle Leere nicht der Güte des Uebrigen. Immerhin muß ein Vergleich mit der doch nur fünfzehn Jahre früher entstandenen Zerstörung Jerusalems von Kaulbach, die ja einen ganz ähnlichen Stoff behandelt, in fast jeder Beziehung zum Vortheile Piloty's ausfallen, zeigt einen mächtigen

Fortschritt zu größerer innerer und äußerer Wahrheit auf. Denn wenn auch hier einige Statisten bloße Comödie spielen, so thun es dort alle Figuren sammt und sonders und giebt es nicht eine, die sich nicht bewußt wäre, daß sie beobachtet wird. Selbst die Zeichnung und Formengebung sind bei Piloty korrekter und größer, das Colorit vollends mit seinem düsteren Ernst und seiner Körperhaftigkeit ist eine Wohlthat gegen die süßlichen gläsernen Schemen Kaulbachs. Als ganz neu fällt aber vor Allem die pessimistisch düstere Weltanschauung auf, die das charakteristische Moment fast all der bis jetzt erwähnten Bilder ausmacht. Sie unterscheidet sich besonders dadurch so gründlich von der gleichzeitigen französischen eines Gerome &c., daß wenn auch bei ihrer Betrachtung des Weltlaufs fast immer das Schlechte siegt, das Schöne und Edle doch vorhanden ist, uns rührt und erschüttert, ihm unsere tiefste Theilnahme zugewendet wird, die Welt nicht als aus lauter Spitzbuben und Dummköpfen zusammengesetzt erscheint, wie bei jenen. Ueberhaupt ist das sittliche Gefühl Piloty's immer richtig, seine Charaktere drücken nie etwas Anderes aus als was sie sollen, selbst wenn sie geistig ungenügend oder theatralisch übertrieben sind.

Weit mehr trat dieß letztere Element, welches in der gesammten Münchener Historienmalerei nach Cornelius eine so große Rolle spielen sollte, in den nun folgenden Bildern des Malers hervor, so dem Galilei, der im Gefängniß den Kreislauf eines Sonnenstrahls beobachtet, dem Columbus, der im Morgengrauen das lang geahnte Land entdeckt, der Aebtissin von Herrenchiemsee, die an der Spitze ihrer Nonnen Plünderer zurückschreckt, die Kreuzfahrer in Jerusalem, welche zum heiligen

Grab in Prozession ziehen, sämmtlich schwächere Leistungen, die meist nicht sehr weit über die gewöhnliche Modellmalerei hinausgehen. Ja es schien zwölf Jahre lang, als ob Piloty mit dem Nero seinen Höhepunkt schon überschritten habe. Um so mehr, als er jetzt auch sein coloristisches System änderte und statt des soliden Impasto's ohne Lasuren mit schwärzlichem, aber wahrem und ernstem Ton, sich eine dünne, wohl brillantere, aber oft gläserne und bei weitem nicht so stimmungsvolle Malerei angewöhnte. So leistet der 1867 entstandene Tod Cäsar's nach dieser Seite hin nur wenig, ist überdieß trotz mehrerer gut erfundener Figuren theatralischer als alle früheren Compositionen. Besser und in ihrer Art treffliche Leistungen sind einige um diese Zeit gemalte Portraite in ganzer Figur, so der Grafen Schack und Palffy ꝛc. Auch unter einer großen Zahl gleichzeitig entstandenen Illustrationen zu deutschen Klassikern und Shakespeare finden sich viele packend gelungene. Auf den Cäsar folgten dann von bedeutenderen Arbeiten Maria Stuart, die der Verlesung ihres Todesurtheils zuhört, 1869, und der Schneekönig bei einem Hoffeste die Nachricht von der Schlacht am weißen Berge erhaltend. Beide Bilder sind nur zu brillant, dagegen die Charaktere oft glücklich erfunden oder doch der Natur entnommen, und nur bei ihrer Mimik reißt sein eigenes übertrieben pathetisches Naturell den Maler fort. Auch übertrifft die äußere Wahrheit von Sammt und Seide, Harnischen und Geräthen viel zu sehr die innere der dargestellten Affekte, als daß die Wirkung auf's Auge nicht bei weitem stärker wäre, als die auf's Gemüth.

Gerade dieß gilt nun aber keineswegs von dem 1873

vollendeten Triumph des Germanicus oder vielmehr der Thusnelda, die als Hauptfigur in Fesseln an Tiberius vorübergeführt, durch die Hoheit und Würde ihrer Erscheinung zur eigentlichen Siegerin wird. Hier bei einem Vorwurf, den er seit seiner Jugend mit sich herumgetragen, hat der Meister nicht nur in allen Nebenfiguren, wie dem Arrangement des Ganzen ein überaus bedeutendes malerisches Talent, sondern auch in der den Thumelicus an der Hand führenden, thränenlos, stolz und ungebrochen daher schreitenden Thusnelda eine Gestalt geschaffen, die nicht ohne ächte Größe ist. Auch die ihr folgenden Frauen sind gut erfunden, wie ein großer Theil des römischen Volkes, während die gefangenen germanischen Krieger und der in der Gesellschaft des vor der Tochter die Augen niederschlagenden Segest schlaff und lauernd dasitzende Tiberius allerdings wieder viel zu theatralisch gerie- then. Ohne malerischen Reiz ist aber absolut nichts auf dem mächtig packenden Bilde, wenn gleich auch hier gerade die eigentliche Stimmung fehlt, die doch einst Piloty's größter Vorzug gewesen. Vielleicht weil manches in der Malerei der soliden Durchbildung entbehrt, halbfertig und leer aussieht, wie denn auch die Komposition der Farbenmassen keine glückliche genannt werden kann, das Colorit der Kraft entbehrt, ja oft etwas staubiges hat.

Viele Gründe wirkten zusammen, um dieses bei Piloty auffallende Resultat zu erzielen. Das Bild war für die Wiener Weltausstellung versprochen und mußte abgesandt werden, ohne vollendet zu sein. Dennoch bestund es dort, mit den Hauptwerken aller Nationen in einem große Saale aufgestellt ihre Konkurrenz immerhin, ja zeigte eine reichere Erfindungskraft, größeren Stil als die meisten, so daß der

Meister sich bei der Rückkehr, wie es scheint, nicht mehr entschließen konnte, noch ein halbes Jahr mindestens an die Vollendung zu wenden, wie es nöthig gewesen wäre. War er doch nach und nach überbeschäftigt geworden, da zu all den Abhaltungen einer großen Familie, eines berühmten Künstlers, noch die kamen, welche die Unersättlichkeit seines Naturells, das es nun einmal nicht ertragen konnte, bei irgend etwas nicht in erster Reihe zu stehen, verschuldete. Und welche Zeit nahm ihm erst seine große Schule, die er mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit besorgte, zerstreuende Repräsentationen aller Art weg? Sie ließen es schon gar nicht mehr zur Sammlung und Vertiefung kommen, auch wenn man ein hartnäckiges Magenleiden nicht rechnen wollte, das ihn damals schon oft aufs Krankenlager warf und ihm die einst so grenzenlose natürliche Energie gelähmt hatte, während doch ein solch riesiges Bild auch die gesundeste körperliche Kraft erfordert.

Nichtsdestoweniger widerstand er mit dämonischer Willensstärke all diesen Hemmungen, denen jeder Schwächere längst hätte erliegen müssen, ja er vollendete sogar sehr rasch nach der Thusnelda, gestärkt durch ihren Erfolg, den ebenfalls in lebensgroßen Figuren ausgeführten Heinrich VIII., der die vor ihm knieende Anna Boleyn zum Tode verdammt. Stimmungslos wie alle Bilder dieser zweiten Periode ist der König selbst aber doch sehr glücklich erfunden und durchgeführt, wir sehen den tückischen Tyrannen ebensowohl als den imponirenden Herrscher, während dieß von der Anna und ihren Frauen weniger gilt, wo der stoffliche Reiz den seelischen weit überwiegt.

Zunächst war dann der nach Kaulbach's Tode zum

Direktor der Akademie ernannte, mit Erhebung in den Adel und Auszeichnungen aller Art überhäufte, leider durch Krankheit aber viel und schwer leidende Meister in erster Linie mit einem gewaltigen Bild für den Münchener Rathhaussaal beschäftigt. Es zeigt uns die Munichia selber, umgeben von den allegorischen Figuren der Isar und der Fruchtbarkeit, Kunst und Wissenschaft, des Handels und der Industrie, wie sie Kränze an alle verdienten Männer vertheilt, die aus ihrem Schoß hervorgegangen oder bei ihr eine zweite Heimat gefunden haben. Leider bricht die Reihe gerade da ab, wo sie erst recht interessant würde, d. h. bei unserem Jahrhundert, während das München früherer Zeit bekanntlich nicht eben reich an ausgezeichneten Persönlichkeiten war. Im Arrangement dem bekannten Hemicycle Delaroche's am nächsten stehend, ist das Bild im Ganzen den meisten früheren seit dem Nero entschieden vorzuziehen. Und das, obwohl die Hauptperson dießmal allerdings am wenigsten, ja ziemlich schwächlich gerathen ist, und der doch in Wahrheit sehr gesunden, ja derben wirklichen Munichia keineswegs entspricht. Dafür sind aber sowohl die andern allegorischen, als besonders viele Portraitfiguren trefflich gelungen und das Ganze macht durchaus die glänzende, festlich heitere, feierliche Wirkung, die es machen soll, trotz seiner Ueberfüllung mit berühmten Männern, die kein Mensch kennt.

Diesem mächtigen Werk folgte ein viel kleineres und allerdings auch weniger werthvolles: die „Girondisten", welche eben auf dem Leiterwagen unter dem Wuthgeheul des Pöbels an den Poissarden vorbei zum Schaffot geführt werden, das man schon in der Ferne sieht. Hat die Komposition manches gute, so leidet die Ausführung doch an der Stimmungslosigkeit

des Colorits. Vor allem aber daran, daß man ein solches Bild nur in Paris, mitten unter Franzosen malen kann, wenn es nicht neben den Werken ihrer Maler gar sehr in Nachtheil kommen soll. Außer ihm sind weit vorgerückt die lebensgroß ausgeführten klugen und thörichten Jungfrauen, eine jener Compositionen, die der Künstler ebenfalls schon seit seiner Jugend mit sich herumgetragen hat. Sehr sinnreich sind dieselben in einem Garten versammelt und beim Nahen des himmlischen Bräutigams in größte Aufregung gerathend aufgefaßt. Beständig durch Krankheit verzögert, ist das Bild jetzt noch zu weit zurück, als daß sich ein Urtheil darüber fällen ließe.

Ueberblickt man nun dieß reiche, bedeutungsvolle Künstlerleben, das so epochemachend auf die deutsche Kunst eingewirkt hat, so fällt uns vor allem die klare Folgerichtigkeit desselben als Frucht eines starken unwandelbaren Willens, einer tiefen, aus innerer und äußerer Nothwendigkeit stammenden Ueberzeugung auf. Daß die erste Hälfte desselben interessanter ist als die zweite, theilt es mit den meisten anderen, — wer fände Blüthen nicht schöner als Früchte, den Frühling nicht entzückender als den Herbst? Wer wollte aber auch bestreiten, daß Piloty im Ganzen überaus wohlthätig gewirkt hat? Allerdings als Lehrer noch mehr und nachhaltiger, denn als producirender Künstler. Wenn unsere romantische Malerei es niemals zu Werken gebracht hat, an denen die künstlerische Form der Erscheinung denselben Reiz in jeder Einzelheit gehabt hätte, wie der Gedanke, wenn ihr durchweg die Vollendung und damit die nothwendigste Bedingung der Schönheit wie des Stils, die Harmonie fehlt, so mußte dieser aus lauter großen Versprechungen und ungenügender Erfüllung

bestehenden Kunst endlich nothwendig einmal eine solche folgen, die den Hauptaccent nicht auf's Wollen, sondern auf's Können legte, bei der die Form sogar meist bedeutender war als der Inhalt.

In diesem Sinne ist denn auch die anfangs durchaus revolutionär auftretende Richtung Piloty's, sobald sie zur vollständigen, fast unbestrittenen Herrschaft kam, nothwendig eine akademische geworden und hat dadurch allerdings an lebendigem Interesse vielfach wieder verloren. Aber ohne Piloty wäre eine wirklich klassische Periode in der deutschen Kunst nie möglich geworden, jetzt ist sie es um so mehr, als ihr auch die gewaltigen politischen Ereignisse den Boden bereitet, ja sie hat vielleicht schon begonnen, wenn sein einstiger Schüler Makart alles das hält, was er verspricht. Ohne Zweifel ist auch Piloty weit entfernt von dem großartigen Pathos, von der Erhabenheit in Betrachtung menschlicher Geschicke, wie sie Cornelius auszeichnet, und hat auch nicht die Ueberlegenheit, den durchdringenden Geist, schneidenden Witz und die zersetzende Schärfe eines Kaulbach. An Willens- und Charakterkraft ist er aber beiden gewachsen, an rein malerischem Talent und gründlichem Studium der Natur sogar weit überlegen. Indem er aber so große Erfolge erzielte, eine so außerordentlich zahlreiche Schule um sich versammelte, hat er das Durchschnittsmaß des künstlerischen Vermögens in München, ja in ganz Deutschland gar sehr gehoben.

Durch seine persönliche Stellung trug er gewaltig zur Steigerung der Achtung vor dem ganzen Stande der Künstler bei. Wie vor ihm Kaulbach, Rauch oder Mengs, nach ihm Makart, gehört er zu jenen Meistern, die sich im Umgang mit den Großen dieser Welt gefallen, aber dabei auch sich

und ihrer Würde so wenig vergeben, daß sie von ihnen durchaus als ihres Gleichen behandelt werden. Solche Erhöhung eines Einzelnen wirkt aber immer vortheilhaft auf den ganzen Stand zurück, was in dem so aristokratisch gesinnten Deutschland nichts weniger als überflüssig ist, wo die angeborne Stumpfheit und Pedanterie der Menge die Achtung vor dem Talente nur zu leicht vergißt, und der Adel des Verdienstes noch lange nicht dem der Geburt gleichgestellt wird.

Hat sich doch selbst die materielle Stellung der Künstler wenigstens in München durch die Einwirkung der Piloty'schen Schule ausnehmend verbessert. Sie zuerst eroberte den Weltmarkt, erst von jetzt an werden Staffeleibilder geliefert, die die sich neben denen aller anderen Nationen, vorab der Franzosen, überall zu behaupten im Stande waren und ein so gesuchter Artikel wurden, daß die Preise sich binnen wenigen Jahren um's Drei- und Vier-, ja Zehnfache steigerten, ja sich ein sehr bedeutendes Kunstgeschäft in München etablirte, was Alles zusammen hinwieder die gesammte bürgerliche Stellung der Künstler auf's vortheilhafteste beeinflußte.

Denn erst seit dieser Zeit ist es allgemein anerkannt, daß die Kunst in Verbindung mit der sich mächtig hebenden Kunstindustrie die erste Lebensbedingung Münchens, die Grundlage seiner hohen Stellung unter den deutschen Städten sei, die es mit Wien und Berlin auf einerlei Höhe der Bedeutung für das Kulturleben der Nation zu erhalten vermag. Dazu hat aber Piloty kaum weniger beigetragen, als alle ihm voraufgehenden Künstler, — denn kann man niemals Geist oder Phantasie Anderen vererben, so kommt doch jede Steigerung der Technik immer der Gesammtheit zu Gute.

XXVIII.

Gabriel Max.

Es war im Frühjahr 1867, als eines Sonntags das ganze gebildete München in nicht geringe Aufregung gerieth, alle Damen mit nassen Augen aus dem Kunstverein kamen, und „wo ein Bär den andern sah“ denselben mit der Frage empfieng: „Haben Sie die Märtyrerin schon gesehen?“ Die Menge drängte sich derart vor der armen gekreuzigten St. Julia, daß die meisten sie gar nicht ordentlich zu Gesicht bekamen und nur um so gerührter weggingen. Sie fand gleich in den ersten Tagen ihres Auftauchens einen spekulativen Liebhaber, der ganz Deutschland mit ihr unter Wasser setzte, es nicht nur Sadowa, sondern auch Luxemburg, das damals auf der Tagesordnung stand, vergessen ließ, und dann auf der Ausstellung in Paris die halbe zivilisirte Welt wie die ganze Halbwelt mit ihr fascinirte.

Sprach man so einige Tage in München von nichts anderem als von der schönen Heiligen des Gabriel Max, eines jungen Künstlers der Piloty'schen Schule, der hier mit seinem Erstlingswerke, dem gewöhnlichen Unglücksfall, der in

der Schule nun einmal Keinem erlassen wird, debütirt hatte, so war Dank jenem Herkommen dießmal freilich etwas sehr Ungewöhnliches entstanden. Das mußte ich mir alsbald gestehen, als ich endlich auch zu ihr hindurchdringen konnte, deren Martyrium so vielen schönen Augen Thränen entlockte. Wird man im Grunde über nichts so sehr gerührt als über sich selber, so traf das jetzt bei den liebenswürdigen Münchnerinnen buchstäblich zu, denn jede fühlte sich als Märtyrerin, — besonders die Vermählten. Oder wünschte es doch zu werden, wenn sie die Gemalte ansah, welche solche Seligkeit im Gesichte trug und überdieß in Thränen zu ihren Füßen einen so hübschen jungen Menschen hatte, daß man schon um seinetwillen allenfalls einige Qualen hätte ausstehen mögen. Um so mehr, als sie allem Anscheine nach nicht allzu schwer gewesen sein konnten.

Alles Neue und Bedeutende ruft zunächst nicht nur Beifall, sondern auch Widerspruch hervor. Die heilige Julia scheine eigentlich eine Märtyrerin der Liebe zu sein, sagten daher die Spötter, denen die unmännliche Rolle des zu ihren Füßen seine Kränze niederlegenden jungen Römers nicht behagen wollte. Ich speziell habe immer eine große Abneigung gegen alles Sentimentale gehabt, und so verhielt ich mich denn lange Zeit ziemlich kühl gegen diese so bedeutende neue Erscheinung. Denn das war sie in der That; selten ist ein hochbegabter Künstler so fertig aufgetreten, wie es mit diesem epochemachenden Bilde Max that, den noch eben kein Mensch gekannt, und dessen Name von nun an auf Aller Lippen war. Und bis heute blieb, was sehr viel mehr ist; denn verblüffen kann man wohl einmal die ganze Welt mit etwas Neuem, aber sie dann vierzehn Jahre lang ununterbrochen beschäftigen,

dazu gehört mehr als ein glücklicher Wurf. Das war es aber; denn in der That hat der Meister sich seither sehr wenig verändert, ist kaum irgendwie von dem Wege abgewichen, den er mit seinem Erstlingswerk so erfolgreich betrat.

Es ist daher wohl geboten, diese heilige Julia, weil sie für alle Folgezeit maßgebend blieb für den Stil des Künstlers, ein wenig genauer zu untersuchen, und sie um so weniger mit einigen Worten abzuthun, als dieses Erstlingsbild sich auch dadurch bewährte, daß es heute noch immer dieselbe Wirkung macht, — ein Beweis, daß es der echte und volle Erguß eines tiefen Gemüths und keineswegs blos eine Spekulation auf die Schwächen der Menge war.

Gehört schon der auf das plumpe steinerne Kreuz, an das sie geschlagen worden, zurückgefallene Kopf des eben verschiedenen, jugendlich zarten Geschöpfes mit dem durch den festesten Glauben verklärten seligen Ausdruck zu den schönsten Inspirationen der modernen deutschen Kunst, so spricht sich die feine und durchaus originelle Empfindungsweise, die seltene Vereinigung von scharfem kritischen Ausdenken eines Vorwurfs, der doch im tiefsten Gemüth geboren ward, auch in allem anderen aus. Zunächst darin, daß die koloristische Stimmung des Ganzen nicht weniger meisterhaft ist als die Komposition. Es ist Morgendämmerung: ein weiches, graues Licht ruht mit mildem Schein auf der einsamen Höhe mit weiter Aussicht über die Campagna, auf der das Kreuz steht, und wo der rosenbekränzt vom Feste heimkehrende vornehme junge Römer von der himmlischen Ruhe und Verklärung im Ausdrucke dieses anscheinend so unglücklichen Mädchens dermaßen erschüttert wird, daß er in sich geht und zerknirscht zu ihren Füßen liegen bleibt. Das ist nun aber mit so seltener Ent-

schlossenheit und Weichheit zugleich, mit solch künstlerischer Vollendung in jedem Detail gegeben, daß es eben jene kolossale Wirkung hervorbringen mußte, wie ich sie oben geschildert. Der sinnlich geistige Reiz, das durchaus Musikalische des Ganzen packt mit magischer, auf die Nerven gehender Gewalt den Beschauer besonders darum, weil auch nicht der kleinste Ton von der Empfindung abzieht, die das Ganze trägt. Ganz im Gegensatze zu dem gewöhnlichen Verfahren seiner Schule hatte der Künstler alles rücksichtslos geopfert, was von der Hauptsache, der verklärten Heiligen, hätte ablenken können, die in ihrer fast geisterhaften Farblosigkeit — denn Alles ist in dem weichen Tone des Ganzen aufgelöst — nur um so erschütternder wirkt, mit Mitleid und Bewunderung uns erfüllt. Die Wirkung wird verstärkt durch eine mit großer Kühnheit die weiße Stirn durchschneidende losgelöste schwarze Flechte, die in diese milde Harmonie wie eine grelle Dissonanz, wie ein Schrei hineinklingt, ganz zufällig erscheinend und doch auf's Feinste berechnet, wie nicht minder, daß Max keine Heldin malte, sondern ein zartes, süßes, ganz zur Liebe geschaffenes Geschöpf, das wir weit weniger anstaunen als ob seiner Hülflosigkeit beklagen.

Das nächste Bild des musikalischen Böhmen wurde von ihm „Adagio“ getauft: eine reizend einfache Frühlingslandschaft mit Knospen und Blüthen an ein paar Bäumchen und zwei Backfischen unter denselben, die sich auf ungleichem Entwicklungsstadium befinden. Durch die ganze Szene geht jene ahnungsvolle, still keimende, wonnigsüße Stimmung, welche unser Herz in den ersten Frühlingstagen mit unbestimmter Unruhe und frohem Bangen erfüllt. — Schnell umschlagend ließ Max einen Mephisto folgen., der in

Faust's Gewand gehüllt, ihm nachsehend eben die Worte auf den Lippen hat:

„Verachte nur Vernunft und Wissenschaft!"

Der Geist der Verneinung ist hier als ein vornehm blasser Mann aufgefaßt, das Scharfe, Aetzende des Wesens ist unübertrefflich in den eingekniffenen dünnen Lippen, den blitzenden Augen ausgesprochen, mit denen er voll überlegener Arglist dem Faust höhnisch nachblickt. Auch hier ist wiederum die zwingendste Stimmung. Wie bei der Julia Alles Licht, ist hier Alles schwarz und geheimnißvoll, nur hinter den Umrissen der dunkeln Figur zuckt ein fahler Schein hervor und über den gelben geisterhaften Kopf weg, der von den harten Linien des Baretts und Mantelkragens schneidend scharf eingefaßt wird. Außerdem sieht man nur noch die feinen klauenartigen Hände und ahnt den unter den Falten hervorguckenden Pferdefuß. Das Schwarz des Talars ist prächtig einfach gelungen. Max muß Holbein's Behandlung desselben sehr studirt haben und ist jedenfalls der, welcher sein entschiedenes Festhalten des Lokaltons ohne jede Aufhebung durch das Licht zuerst in der Schule eingeführt hat. Die unheimliche Ruhe des Bildes ist so groß, daß man eine Uhr ticken zu hören meint.

So wie er sich in diesen Werken zeigt, voll tiefen, zarten und echten Gefühls, aber gepaart mit der durchdringenden Schärfe eines grübelnden und berechnenden Verstandes, gleichsam zwei Seelen in sich vereinigend, die Ironie des Skeptikers, ewig kämpfend mit der unstillbaren Sehnsucht eines tiefpoetischen, zart besaiteten Gemüths, also Romantiker durchaus, so ist Max von nun an geblieben. Doch ohne sein lyrisches Stoffgebiet jemals zu überschreiten, das ihn immer nur die

Poesie des Leidens, nie die des Handelns darstellen, immer nur einen Ton anschlagen, niemals den Beschauer zerstreuen läßt, das selbst der Bewegung seiner Figuren immer etwas wie von unsichtbaren Gewalten Getriebenes, Traumhaftes mittheilt. Wie fest er in seiner Richtung von allem Anfang an war, das kann man daraus ersehen, daß er jahrelang mit einem so blendenden Talente wie Hans Makart in einem Atelier zusammen arbeitete, ohne irgendwie durch ihn bestimmt zu werden, ja auch nur in seiner Technik sich ihm viel zu nähern.

Sehen wir nun zu, wie sich die Bildung eines solchen Charakters erklären läßt, der so widerspruchsvoll erscheint, daß man selbst von näheren Bekannten, ja langjährigen Freunden desselben sehr oft seine gefühlvollsten, innigsten Bilder als bloße Spekulation auf das Publikum erklären hört, hinter der gar keinerlei Ueberzeugung stecke!

Gabriel Max ist als der Sohn des bekannten Bildhauers Josef Max, dem Prag die Ausführung des von Ruben erfundenen Radezky-Denkmals verdankt, am 25. August 1840 in Prag geboren und stammt also aus einem alten Künstlergeschlecht. Entwickelte ein inniges Familienleben früh sein Gemüth, erhielt er ebenso von allem Anfang an nur künstlerische Eindrücke, so wuchs er aber auch im beständigen Widerstreit, der unaufhörlichen Reibung zweier gründlich verschiedenen Nationalitäten und Empfindungsweisen auf, die niemals zu versöhnen und eben so wenig aus der Welt zu schaffen sind. Deutsche und tschechische Elemente sind denn auch durchaus in ihm gemischt, d. h. die philosophische und literarische Bildung ist deutsch, das Naturell aber tschechisch. Das sieht man ja schon der kleinen gedrungenen Figur, dem

kurzen starken Nacken und dem eigensinnigen, eines nicht geringen Grades von Fanatismus fähigen Kopfe an, der einen unvergleichlichen Hussiten abgeben würde — finster, menschenscheu, intolerant von Haus aus, phantasievoll und musikalisch, eine leidenschaftliche Natur und ein durchdringender Geist zugleich. Kann man sich wundern, wenn ein beständiger Widerstreit zwischen Glauben und Wissen, Verstand und Empfindung, Sinnlichkeit und kalter Spekulation in ihm entstand, den er als echter Romantiker nur durch die Ironie aufzulösen wußte, die der heutigen materialistischen Bildung dem Glauben gegenüber ohnehin am nächsten liegt?

Max kam früh in die Prager Akademie, die damals unter Engerth's Leitung stand. Wie der Widerstreit seines Innern, das ewig Hin- und Hergezerrtwerden schon früh in ihm anging, zeigt bereits seine erste große Komposition, ein Judas, der den Entschluß faßt, sich zu erhängen, sich einstweilen aber noch den Strick nur um die Lenden, statt um den Hals windet. Von Prag ging Max nach Wien, um dort an der Akademie unter Blaas malen zu lernen. Er blieb indessen viel zu Hause und begann eine Anzahl höchst origineller Zeichnungen zu Beethoven's Sonaten, von denen uns ein „Zwiegespräch zwischen Largo und Allegro" besonderes Interesse einflößt. In der Sphinx, einem herrlich träumerischen Weibe mit Löwenleib, haben wir offenbar die Personifikation der Beethoven'schen Musik selber zu sehen: „derweilen des Mundes Kuß mich beglückt, zerfleischen die Tatzen mich gräßlich." Ganz bezeichnend ist, daß von den beiden männlichen Figuren zu Füßen der schlummernd oder lauernd an den Baum gelehnten Sphinx nicht der junge Mann das Allegro vorstellen soll, sondern der alte düster Sinnende.

Wie es denn durchaus ein Zug von Max ist, in alle seine Bilder etwas hineinzugeheimnissen. Daß das aber ein echter Künstler sei, dem jeder Gedanke und jede Empfindung, ja Grille sich sofort so zu bestimmten Gestalten verdichtet, das ist klar.

Mit seinem heiteren Leichtsinn konnte das Wiener Leben eine so tiefe und philosophisch grübelnde Natur nicht befriedigen; so zog Max denn nach München und arbeitete dort erst mit dem liebenswürdigen Kurzbauer, dem er auch lebenslang ein treuer Freund blieb, in einem Atelier zusammen. Zunächst entstanden jetzt Illustrationen zu Uhland's Gedichten, die indeß oft bizarr und immer noch unsicher sind, wie sich eigentlich von selbst versteht, da der Künstler sich seinen eigenthümlichen Stil noch nicht fest herausgebildet hatte. Indeß zeigen sich doch schon überall die Ansätze dazu, auch dem Holzschnitt vor allem das Element der Stimmung durch Gegeneinanderstellung großer Licht- und Schattenmassen abzuringen. Daß das herb männliche, in sich gefestete Wesen, der ruhige tiefe Ernst, die fraglose Ueberzeugung, das starke Pathos des schwäbischen Dichters nicht zu seiner Art von Romantik paßt, die weit mehr an Lenau hinstreift, ist klar. Zudem ist die Illustration überhaupt viel weniger Max's Sache, der von allem Anfang an mehr auf eine vollendete Durchbildung einzelner Gestalten nach Art der Venetianer hingewiesen war. Nichtsdestoweniger illustrirte er ziemlich viel; so hat er auch zum Oberon und später zu Scheffel's Ekkehard sogar Bilder gezeichnet, letzteres Blatt, eine Hadumoth im Gebet, ganz vortrefflich, mit reizender Landschaft, die Max überhaupt sehr schön behandelt. Neuerdings hat er für Hallberger's Schiller-Ausgabe den Macbeth mehr bizarr

als schön, und in einer Reihe reizender Handzeichnungen Faust und allerhand Lenau'sche Gedichte illustrirt.

Jetzt aber trat er zunächst in Piloty's Atelier ein, wo er übrigens nicht zu lange blieb und im Grunde wenig Einfluß erfuhr, da er dort vor der Julia nur erst eine erdrosselte heilige Ludmilla malte, die noch wenig von sich reden machte. Indeß blieb nach jener fortan das leidende Frauenzimmer, bald heiliger, bald profaner Natur, sein Hauptthema, das er nun in den mannigfachsten Variationen, immer aber geistvoll und echt künstlerisch darstellte, nur daß der Zwiespalt seines Inneren, das Umspringen von der sentimentalen zur ironischen Stimmung noch öfter wiederkehrt, wenn auch der pessimistische Grundton seiner Weltanschauung durchaus derselbe bleibt.

Es giebt meines Wissens ein einziges heiteres Bild von ihm, das Porträt einer jungen geistvollen Landsmännin, die er in jenem reizenden „ein Frühlingsmärchen" betitelten Gemälde darstellt, wo wir sie im Freien unter blühenden Rosenbüschen niedergelassen und dem Schlagen einer Nachtigall lauschend finden, die sich neben ihr auf einen Zweig gesetzt. Was ihr selber dabei durch den Sinn zieht, sehen wir an einem Brautzug, der hinten mit dem Myrthenkranz naht. Das Bild athmet die ganze Lust eines Liebesfrühlings, wie er ein Mädchenherz in wonnigen Schauern erbeben macht; alles lacht und jubelt, duftet und glänzt im Frühsonnenschein, die Thauperlen funkeln auf der Wiese und man fühlt die Seligkeit des schönen Kindes ordentlich mit, die wie alles Glück bald nur noch in diesem gemalten Gedicht fortexistiren sollte!

Ein anderes um diese Zeit entstandenes Frühlingsbild

führt uns dann in einen von hoher Mauer eingefaßten Klostergarten, über die ein blühendes Bäumchen nicht einmal mit seinen obersten Zweigen hinübersehen kann, wie sehr es sich auch strecke. Nur die Schwalben bringen Botschaft von der draußen grünenden und blühenden Welt herein in diese herzzusammenschnürende Oede; denn der Platz ist wüst und leer, blos arme Gänseblümchen wachsen auf dem dürftigen Rasen, auf dem eine wunderschöne junge Nonne sitzt. Sie sieht zwei Schmetterlingen wehmüthig zu, von denen einer nach langem Gaukeln sich auf ihren weißen Fuß gesetzt hat, den sie vom plumpen Klosterschuh befreit, während der andere noch um ihn herum tanzt. Eben in ihrem Gebetbuch lesend, das sie mit Blüthen umsponnen, die zu früh vom Baum hinter ihr herabgefallen waren, blickt sie mit den wunderschönen, aber roth geweinten Augen auf das Spiel der beiden, die nicht verlassen und lebendig begraben sind wie sie. Es ist ein Schönheitszauber in diesem fast kindlichen Gesicht, dem Niemand widersteht, denn man sieht, daß sie ihr Unglück noch gar nicht einmal im vollen Umfang begriffen, wieviel Thränen es ihr auch schon gekostet, und erinnert sich augenblicklich an das Goethe'sche

„Opfer fallen hier, weder Lamm noch Stier,
aber Menschenopfer unerhört."

Auf diesem Bilde besonders kann man wiederum sehen, daß Max seine Aufgaben so fein durchdenkt, wie schwerlich irgend ein anderer moderner Künstler. Schon die Vertheilung der Licht- und Schattenflecken ist hier so, daß man trotz der anscheinend so anspruchslosen, durch feines Grau abgetönten Stimmung des Ganzen, auf dem auch nicht eine einzige glänzende Farbe ist, beim ersten Blick versteht, was er uns

sagen will. Der ganze Vordergrund, auf dem die Nonne sitzt, ist von der Mauer hinter ihr in eine einzige große Schattenmasse gehüllt, deren tiefstes Dunkel ihr schwarzes Kleid bildet, das grell und hart vom weißen Tuch durchschnitten wird, das ihr gesenktes Köpfchen und die jugendlich schwellende Brust verhüllt, wie eine schreiende Dissonanz, die in Thränen erstickt. Sie lehnt sich an den Nachbar des blühenden Bäumchens hinten, der an einen starren Pfahl gebunden, sich hülflos krümmt, — ganz wie sie selber, die hingesunken mit der einen zarten Hand, auf die sie sich stützt, ihr naß geweintes Taschentuch hält. Nächst dem gefesselt blühenden Bäumchen das größte Meisterstück von feiner Symbolik aber ist die Klostermauer, die aus schweren Quadern zusammengesetzt, alt und verwittert, nur ganz hinten, wo sie sich umbiegt, von der Sonne beschienen wird und dort durch eine alte Sonnenuhr zeigt, daß der Tag und seine Qual noch lange dauern muß. Ueber der Mauer weg, an der verkümmerte Gesträuche fruchtlose Versuche machen sich hinaufzuranken, sehen wir dann den tiefblauen Frühlingshimmel hereinschauen, in dem sich die Lerchen jubelnd schaukeln. Der verwahrloste Platz mit dem hülflos zusammengeknickten Opfer selber aber giebt ein Bild der Einsamkeit und Trauer, wie man es nicht anspruchsloser und ungesuchter erfinden könnte, voll der reinsten, wenn auch herzzusammenpressenden Poesie. Alles Einzelne endlich war so vollendet gemacht, das Köpfchen selber von solchem Schönheitszauber, daß man hier ein ebenso originelles wie durchaus mustergiltiges Werk vor sich hatte, welches denn auch trotz seiner vornehmen Zurückhaltung den nachhaltigsten Erfolg errang. Derselbe war um so mehr gerechtfertigt, als bei Max die Ausführung an künstlerischem Werth durchaus

nicht hinter der hochpoetischen Komposition zurückbleibt. Wir haben ja auch von Anderen solche Nönnchen, die sehnsüchtig zum Fenster hinaussehen, oder an der Klosterpforte um Einlaß klopfen, nachdem der Myrthenkranz im Hochzeitszug wohl genaht, aber wieder vorbeigezogen war. Gewöhnlich konnte aber blos der Einfall einen flüchtigen Beifall erringen, denn die Ausführung blieb kläglich hinter der Conception zurück, oder beleidigte gar durch ihre Stümperhaftigkeit, während bei Max Alles gleich vollendet, ja jedes Einzelne schon an sich interessant, immer aber dem Ganzen vollständig und unbedingt untergeordnet ist.

Er hat diese Klosternovellen noch weiter geführt, wenn auch nicht ganz mit dem gleichen Glück, da man bei ihm wie bei allen bedeutenden Künstlern sehr zu unterscheiden hat, was der Inspiration und was der Reflexion angehört. Denn naiv ist der tief gebildete, philosophisch angelegte Künstler überhaupt nicht. Immerhin ist es ihm mit der Kunst aber viel zu sehr Ernst, als daß er nicht selbst dann noch hochinteressant, ja ergreifend bleiben sollte, wie dies bei seinem „Waisenkind“ wirklich der Fall ist. Da begegnen wir der Nonne wieder. Sie ist älter geworden und die Entsagung hat einen Zug von fast hartem Ernst in ihr zurückgelassen; doch was ihr das Geschick auferlegt, hat sie jetzt muthig auf sich genommen. Aber in ihrem Beruf als barmherzige Schwester hat sie so viel Unglück und Elend gesehen, daß sie es, nachdem erst die Forderungen des eigenen Herzens aufgegeben waren, nunmehr als etwas Unvermeidliches zu betrachten gelernt. So finden wir sie an der Wiege einer kranken kleinen Waise, die sie aus derselben herausgenommen und an’s Herz gedrückt hat, um das arme Würmchen zu trösten. Man

sieht wohl, es ist nicht ihr Kind, das würde sie noch ganz anders an sich gepreßt haben, es ist nicht der Instinkt der Mutterliebe, aber es ist etwas viel Höheres, — das Erbarmen, das sie die Kleine an sich ziehen läßt. Wie diese sich hilfsbedürftig und schutzflehend mit den kleinen Händchen an sie zu klammern sucht, das ist mit unübertrefflicher Empfindung gegeben. Auch hier ist die Stimmung wieder sehr gelungen, alle Nebendinge mit dem feinsten Gefühl berechnet. Es ist Nacht und eine Gasflamme beleuchtet die enge Nische, in der eine spanische Wand die ärmliche Wiege dieses Kindes von zwanzig anderen trennt. Ein einziger Stuhl mit den Lumpen der Kleinen und der Medizinflasche füllt den Raum neben der Wiege; ist doch jeder Zoll abgezirkelt, um für Alle Platz zu machen — es giebt ja so viel Elend in der Welt! — Der barmherzigen Schwester selber sieht man an, daß sie auch bald wieder fort muß, es warten auf sie noch mehr nicht weniger Beklagenswerthe und sie wird die arme Kleine bald wieder in ihr dürftiges Bettchen legen müssen — ach, das Liebesunglück ist lange nicht das größte hienieden, wenn auch das Liebesglück das höchste ist!

Wie auch die Thiere leiden können, das sehen wir dann auf dem Bilde eines jungen Affen, der tückischer Krankheit erlegen und nun „schmerzvergessen“ auf seinem Lager den ewigen Schlaf schläft. Er drückt den Teppich, der ihn deckte, noch an den leidenden Theil, als läge er im Fieber. Daß er aber nichts weniger als angenehme Träume hatte, sieht man nur allzu deutlich an seinem kläglichen Gesicht. Noch deutlicher ist dies bei seinem Herrn Papa, einem sehr respektabeln, sehr gelehrt aussehenden, aber schlecht frisirten alten Herrn, den wir auf einem anderen Bilde ebenfalls in

leidendem Zustande ganz zusammengekauert finden. Obwohl Philosoph, stellt er offenbar die Betrachtung an, daß Schopenhauer nicht einmal gegen Zahnweh hilft, wenn er auch sonst zu vielen Dingen gut sein mag. Die wüstesten Kerle schreiben die schönsten Bücher, behauptete jene Pfälzerin, die nach einem Besuche bei dem fieberkranken Schiller zu ihrem Papa gesagt hatte: „I mag en aber net, den dreckige Schwab!“ Der Herr Geheimerath hier auf dem Teppich ist aber mit einer Empfindung dargestellt, mit einer Feinheit des Studiums, die wohl zeigt, wie sehr viel Sympathie Max damals mit diesen geschwänzten Herren Vettern unseres Geschlechts gehabt haben muß, von denen er lange eine ganze Kolonie bei sich im Vorzimmer beherbergte. Es hängt das mit einer anderen Liebhaberei zusammen, nämlich für die Darwin'sche Lehre, mit welcher der Künstler sich so eingehend beschäftigt, daß er sogar auch mit eigenen literarischen Kundgebungen dieserhalb umgehen soll. Die dadurch in ihm erzeugten Anschauungen sprechen sich dann nicht nur in den beiden Affen, sondern auch in jenem Bilde aus, das uns den lebensgroßen Leichnam eines schönen Mädchens zeigt, das ein Anatom nachdenklich betrachtet, ehe er sich anschickt, den Körper zu zerlegen. Das Bild macht einen schauerlichen, aber nichts weniger als widerwärtigen Eindruck, wie denn Max auch das Widerstrebendste immer mit jener künstlerischen Decenz darstellt, die zeigt, daß er genau weiß, wie das Häßliche kein Gegenstand der Kunst sein kann.

Aber nicht minder auch, daß sie nicht nur auf die Sinne, sondern auch auf das Gemüth zu wirken, nicht nur einen verzierenden, sondern auch einen eminent ethischen Zweck hat, was rund um ihn herum so oft vergessen wird. Das

zeigt ganz besonders jenes berühmte Bild des geblendeten Christenmädchen, das am Eingange der Katakomben den hinabsteigenden Glaubensgenossen brennende Lampen verkauft. Die Blinde als Lichtspenderin, deren frommer Kinderglaube uns den Weg zur Quelle desselben weist, ist ein ebenso poetischer Gedanke, wie seine Ausführung überaus ergreifend. Wie denn Max vortrefflich versteht, uns gleich durch eine überaus frappante Massenvertheilung in seinen Bildern zu packen, ehe wir noch genauer untersuchen können, was vorgeht. Hier ist einmal alles Licht, brennender Sonnenschein in der engen Kluft des gelben Travertinsteinbruches, wo die Blinde am Beginn der Treppe sitzt, die hinab in die unterirdische Todtenstadt führt und zu der man nur durch eine enge Ritze gelangt, durch die sich eben eine Christin zwängt, bei deren Nahen die Blinde den Arm mit der brennenden Lampe ausstreckt. Ein ärmliches, aber sauberes weißes Gewand bedeckt die schönen Glieder des noch blutjungen Mädchens, dessen frommes, von nachtschwarzem Haar eingerahmtes Kindergesicht uns deutlich sagt, wie der tröstende Glaube an eine künftige Welt sie für die Qual entschädige, die ihr die Grausamkeit der jetzigen — auch ihre runden Arme zeigen noch die Spuren der Mißhandlungen — bereitet. Man kann nichts Rührenderes sehen als diese zarte Gestalt, die mit zurückgebeugtem Kopfe auf die Nahende lauscht, und zu deren Füßen Palmzweige zum Verkauf bereit liegen, in feiner Symbolik den inneren Frieden verkündend, der sich auch in ihren Zügen offenbart. Die Schönheit, mit der Alles, besonders aber Kopf und Hände gemalt sind, läßt nichts zu wünschen übrig; es ist ein vollendetes Meisterwerk, das den tiefsten Gedankengehalt mit der anspruchlosesten und überzeugendsten Wahrheit gibt.

Denn das gehört gerade zu den Hauptvorzügen von Gabriel Max, daß er seinen Kompositionen den ganzen Reiz des Zufälligen zu geben weiß, daß er nur selten die Absicht blicken läßt, obwohl fast jedes kleine Detail bei ihm wohl überdacht ist und in ganz bestimmtem Zusammenhang mit dem Ganzen steht. Zu denen, bei welchen diese Absichtslosigkeit vielleicht weniger gelungen ist, gehört jene Märtyrerin im Circus, bestimmt den Bestien vorgeworfen zu werden. Dieselben sind schon aus dem Käfig herausgelassen, zögern aber, menschlicher als die Menschen, noch das arme Opfer zu zerreißen, das, zwischen einem Tiger und einem Löwen gepreßt dastehend, eben eine Rose sich vor die Füße fallen sieht. Der Blick, mit dem sie nach dem Spender dieses letzten Grußes in die Höhe sieht, ist so seelenvoll, daß selbst das Fürchterliche des Moments durch dieses Liebeszeichen aufgehoben wird. Den entschiedenen Realismus, den Max in der Ausführung dieser Kompositionen zeigt, verwendet er doch blos, um diesen größere Glaubwürdigkeit zu verleihen, — das Stoffliche ist ihm immer nur Mittel, niemals Zweck, und sicher bringt er nie auch nur das kleinste Stück, das nur für sich selber da wäre und sich nicht dem Ganzen unterordnete. Man kann ihn daher am allerwenigsten zu den Naturalisten rechnen, im Gegentheil hat er von allen aus Piloty's Schule hervorgegangenen Künstlern weitaus am meisten Stil, d. h. jene vollendete Harmonie aller einzelnen Theile mit dem Ganzen, des Inhalts mit der Form und den technischen Mitteln der Darstellung.

Selbst Rhythmus der Linie zeigt er in vielen seiner Kompositionen, so bei jener wunderschönen Madonna mit dem Kinde, die in ihrem schwärmerisch frommen Antlitz

an die Süßigkeit der Umbrier erinnert und wo auch das sich ruhig glücklich an sie schmiegende Kind überaus schön komponirt ist. In diesem Bilde hat die Form eine einfache Größe, die durchaus monumental wirkt. Allerdings hat der Meister auch hier wiederum das Göttliche im Menschlichen gesucht, es in Mutterliebe aufgelöst, diese Madonna imponirt uns noch mehr durch ihre Reinheit und Demuth als durch Hoheit. Sie ist nicht so unnahbar vornehm als die Rafaelschen, aber immer noch verehrungswürdig genug, wie alles menschlich Edle und Schöne.

Das beste unter den vielen religiösen Bildern des Max ist indeß Christus bei Jairi Töchterlein, welches auf der Pariser Ausstellung von 1878 einen kompleten Erfolg hatte, dem Maler einen Weltruf machte. Und mit Recht; denn es ist eine ebenso wohlthuende, wie durchaus eigenthümliche Schöpfung. Oder vielmehr Inspiration, denn dergleichen komponirt man nicht, man findet es, wenn auch nicht ohne erst gesucht zu haben. Ganz besonders ist hier die Vertheilung der Licht- und Schattenmassen überaus glücklich, so daß das Bild unter tausenden alsbald die Aufmerksamkeit auf sich ziehen mußte, ja sie war recht eigentlich das Geheimniß seines Erfolges. Und doch ist nichts natürlicher und anspruchsloser als dieser Christus, welcher, vor dem nach italienischer Art kolossalen Bett sitzend, die große Masse Licht seines Linnens, in dessen Mitte das Kind noch regungslos liegt, dunkel durchschneidet, während sein nach dem Mädchen, dessen Hand er hält, hingewandter Kopf in weichem Halbschatten sich zeichnet, der um die ganze Lichtmasse des Bettes herum einen dunkeln Kranz bildet. Ich wüßte nicht, daß unter allen sechstausend Gemälden der Ausstellung auch nur ein einziges eine

so frappante Gestalt gehabt und zugleich so vollkommen anspruchslos und selbstverständlich dabei ausgesehen hätte. Konnte es nichts Natürlicheres und Ungezwungeres geben, als wie das Mädchen schlummernd liegt, in welches das Leben durch die Berührung des Heilands zurückkehrt, so ist auch dieser ganz wie ein theilnehmender Arzt an seinem Bette sitzend gegeben, nicht wie ein Wunderthäter. Trotz der vollständigen Abwesenheit alles herkömmlichen Pathos ist doch solch unendliche Ruhe und Weihe über das Ganze, solche Unschuld über das Kind ausgegossen, daß man schon einen großen Grad von Frivolität braucht, um wie ein bekannter radikaler Kritiker finden zu können, daß ihre Eltern die Kleine doch lieber nicht mit diesem Christus hätten allein lassen sollen. Eine der schönsten Kompositionen des Cornelius im Camposanto behandelt einen ganz ähnlichen Gegenstand, aber ihr gewaltiges Pathos macht kaum einen so ergreifenden Eindruck, wie diese Max'sche sanfte Ruhe, die mit einer leichten Handbewegung ganz dasselbe bewirkt, wozu der Erwecker dort einen mächtigen Anlauf nehmen, die größte Anstrengung aufbieten muß, — dem Tod sein Opfer zu entreißen.

Gelang es hier glänzend, das Göttliche in's Menschliche zu übersetzen, das Unbegreifliche natürlich und rührend erscheinen zu lassen und wirkte diese schlichte Wahrheit überaus wohlthuend neben dem parfümirten Christenthum eines Bouguereau oder Cabanel, so hält dagegen der berühmte Christuskopf viel weniger Stich, der uns bei geschlossenen Augen doch noch anblickt, — ein zweideutiges Kunststück, das alle großen Kinder in Wien und in Berlin monatelang beschäftigte. Auffassung und Behandlung erinnern an Correggio, der aber immer noch um ein gutes Stück würdiger

und erhabener erscheint, als dieser dornengekrönte Erlöser, der mehr an den Johann von Leyden oder sonstige Propheten der Art als an einen Gottessohn erinnert. Der Realismus, der die Max'sche Kunst hier dicht bis an Rembrandt hinstreifen läßt, findet sich auch in der neuesten Madonna des Künstlers. Sie bleibt an rührender jungfräulicher Schönheit unstreitig hinter jener ersten zurück, ist mehr bloße zärtliche Mutter. Aber auch hier ist wenigstens die ganze Poesie des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind erschöpft, und besonders das letztere ausnehmend kühn und gelungen komponirt. — —

Ich komme nun noch auf eine Reihe von Bildern aus dem sozialen Leben die für Max besonders charakteristisch sind durch ihre Auffassung. So die einsame Klavierspielerin im Winter, die im behaglich warmen Zimmer all ihre Sommererinnerungen um sich versammelt. Den Deckel des aufgeschlagenen Klaviers ziert ein Bild, das von einer Fahrt auf klarem Gebirgssee, allein und selig mit dem Geliebten, erzählt, dessen großer Feldblumenstrauß noch getrocknet vor ihr steht, während ein paar fröstelnd blühende Topfpflanzen, Hyazinthe und Tulpe, neben dem Muff stehend, uns ahnen lassen, daß tiefer Schnee jetzt alle Sommerfreuden unter seiner weißen Decke eingesargt und wohl auch den Geliebten entführt hat, wenn wir dem schwermüthig sinnenden Ausdruck der Spielenden glauben sollen.

Begnügt sich Max fast immer mit ein, zwei oft noch zu Kniestücken eingeschränkten Figuren, so hat er doch, allerdings meines Wissens nur einmal, auch ein großes figurenreiches Bild gemalt. Es scheint ihm viele Mühe gekostet zu haben, denn es soll ursprünglich ein Frühlingsbild gewesen sein, was

er jetzt als mittelalterlichen „Herbstreigen“ giebt. Offenbar jenen selbst durch ihre Unverständlichkeit bezaubernden Gemälden des Giorgione nachgeahmt, ist es voll von allerhand geheimnißvollen Anspielungen, aber auch voll mysteriösen Reizes. Besonders durch das tiefe, goldene Dämmerlicht, in das der Maler alles hüllt; es war ihm sichtlich darum zu thun, darin den Venezianern nachzustreben, und so ist das Bild vielleicht noch mehr dem Bonifazio als dem Giorgione ähnlich geworden, was die äußere Erscheinung betrifft. Dieser „Herbstreigen“ zeichnet sich auch dadurch aus, daß eigentlich Niemand tanzt; höchstens die vorderste Figur, eine prächtige Blondine, ist dessen verdächtig; sie thut es aber offenbar, wenn überhaupt, nach der Melodie: „Mir ist alles eins“, denn sie ist ohne Partner, während die übrigen sich wenigstens alle gepaart haben, in dem Baumgarten, in dessen Schatten sie sich versammelt. Eine zweite Eva ist eben im Begriff, in einen anscheinend sauren Apfel zu beißen, während der Adam hinter ihr einen zweiten aufhebt und eine Tänzerin hält, die, nicht mehr ganz jung, sehr bedenklich nach den Altweiberfäden blickt, die in der Luft herumfliegen. Weiter hinten sehen wir dann noch eine jener Dame aus dem „Frühlingsmährchen“ ähnliche Gestalt, die eben dem einen Herrn eine Herbstzeitlose schenkt, während ihr der andere, sie umfassende lachend etwas in's Ohr flüstert. Es muß nicht ganz nach dem Geschmack einer prächtig stolzen Frau sein, die, vom Banket rechts herkommend, sich durch solches Kokettiren mit Zweien in ihren wohlerworbenen Rechten gekränkt zu finden scheint, da sie dem Spiel mit sehr befremdeten Blicken zusieht. Wie dem auch sei, das hat Max mit dem Bilde jedenfalls erreicht uns auf's Angenehmste zu spannen und zu beschäftigen, um so

mehr, als das prächtig gemalte Helldunkel die Scene in abendliche, süße Dämmerungen hüllt.

Ganz dem modernen Leben gehören eine Reihe tragischer Kompositionen an: so die Zwangsversteigerung, wo einer armen Malerswittwe all der Raritätenkram von alten Möbeln und Stoffen, den der Mann zusammengebracht, sammt seinen Studien und Skizzen verauktionirt wird, und ihr anscheinend nichts bleibt als ein Kind, das sich mit überaus wahrer Geberde an die starr und trostlos dastehende Mutter anklammert. Noch ergreifender ist jene Scene, wo ein verlorenes Weib am Morgen früh nach durchschwärmter Nacht das Hinscheiden ihrer Reize, das ihr wohl durch ihre verminderte Anziehungskraft klar geworden, auf dem Bette trostlos sitzend, betrauert.

Am bedeutendsten und packendsten von all diesen Bildern, die in jedem Detail den denkenden Künstler zeigen, ist unstreitig die im Jahr 1878 entstandene Kindsmörderin. Auch hier zeigt sich wiederum das große Talent des Künstlers, uns schon durch die bloße Vertheilung und Form der Licht und Schatten oder Farbenmassen gleich beim ersten Blick die Stimmung zu erregen, die er hervorbringen will. Diesmal ist bereits Dämmerung herabgesunken und deckt das Ufer eines Flusses, an dessen Rand die Unglückliche, ein ärmlich gekleidetes Mädchen, kniet und ihr eben offenbar aus Noth und Verzweiflung gemordetes Kind noch einmal jammernd küßt, ehe sie es den Fluthen übergiebt. Vor ihr auf dem Boden liegen auf dem Gebetbuch ein Ring und welke Blumen, Liebespfänder ihres einstigen Verführers. Ueber ihr den steilen Rain hinauf wie rund um sie herum tiefes hoffnungsloses Dunkel, nur ein bleicher Schein oben an dem kleinen Stückchen Himmel.

Der Jammer, mit dem die Mutter den im Wahnsinn gemordeten Säugling herzt, ist so edel und ergreifend ausgesprochen, das Ganze so durchaus künstlerisch, daß es höchst erschütternd, aber vollkommen rein wirkt, daß wir wohl das tiefste Mitleid, ja Entsetzen, aber keinen Abscheu empfinden.

Widerspräche die Tracht nicht, so könnte die Unglückliche recht gut ein Gretchen sein. Auch dieses hat Max in verschiedenen Bildern behandelt, wie ihn denn Goethe's Meisterwerk mehr als irgend ein anderes Gedicht beschäftigt zu haben scheint. Zunächst sehen wir die Gartenscene, wo Gretchen, eine fast zu sinnlich üppige Gestalt, eben an Faust gelehnt, die Sternblume bricht; beide drehen dem Beschauer den Rücken zu und machen so recht das Heimliche des Moments doppelt fühlbar. Auch ist hier einmal Alles Licht und lauterer Sonnenschein, in dem nur Faust's Gestalt als ein dunkler Fleck sich zeigt. Vortrefflich ist ausgesprochen, wie schon aller Widerstand bei dem von seinem Arm umschlungenen Mädchen gebrochen ist.

So heiter dieses Bild, um so düsterer sind alle folgenden, zunächst Gretchen vor der Mater dolorosa in hereinbrechender Nacht, so daß das Hauptlicht von einer vor dem Bilde brennenden Lampe ausgeht und auf ihre krampfhaft gerungenen Hände fällt, das halb ohnmächtig zurücksinkende Köpfchen aber schon im Halbschatten bleibt. Die Charakteristik ist vortrefflich; wir sehen ein noch ganz kindliches Geschöpf, dem die Seelenangst das Herz zusammenschnürt, den Blick umflort. Die Dunkelheit der Scene, die alles mehr ahnen als sehen läßt, vermehrt noch das Beklemmende. Außerordentlich fein ist, wie man das Bild der Mater dolorosa an einer ganz leeren Mauer so hoch oben angebracht sieht, daß man die

Unerreichbarkeit der Angeflehten sofort fühlt, da man sie selber gar nicht mehr, sondern nur die Blumen vor der Nische und ein kleines geopfertes Herzchen dazwischen sieht, die kahle schwarze Mauer aber den Eindruck der Hülf- und Trostlosigkeit unendlich vermehrt. Dazu ist dann noch der Boden mit den abgefallenen Blättern der Blumen bedeckt. Das Ganze ist ein so ergreifendes Stimmungsbild, daß man es wohl zum Vollendetsten und Tiefsten zählen darf, was Max gemacht.

Wir finden Gretchen wieder in der erschütternden Kerkerscene, wie sie eben den zu ihren Füßen liegenden Faust endlich erkennt und in die Worte ausbricht:

„Er ist's, er ist's! Wohin ist alle Qual?
Wohin die Angst des Kerkers und der Ketten?"

Weniger glücklich als das vorige in der großen Gestalt des Ganzen, ist doch auch hier das Schauerliche des nächtlichen Wiedersehens durch das düster flackernde Licht, das in dem Dunkel allein auf Gretchen herumzittert, ebenso vortrefflich ausgedrückt, wie ihr Irrsinn durch die krampfhaften Bewegungen der Hände und den starren, gläsernen Blick.

Das letzte der Faust-Bilder ist jenes „Walpurgisnacht-Gespenst", in dem Faust Gretchen zu erkennen glaubt: „Sie scheint mit geschlossenen Füßen zu gehen", und bei dem er ein rothes Schnürchen um den Hals bemerkt, „nicht breiter als ein Messerrücken". Das Unheimliche der in ein langes, weißes Sterbekleid gehüllten Erscheinung mit dem dämonischen, bösen Blick wird noch erhöht durch ein paar vertraut neben ihr herumflatternde Raben und das eigenthümliche Leuchten des Ganzen.

Diese dämonische Region hat Max nun noch in verschiedenen Bildern aufgesucht. So in dem „Ahasver an

der Leiche eines Kindes", wo der Gegensatz der im vollen Licht vorne aufgebahrt liegenden kleinen Leiche mit einem ruhig und selig schlummernden Gesicht und der in tiefes Dunkel gehüllten, gespenstischen Gestalt des alten, verwitterten und zerfetzten Juden, wie er mit wirrem Haar und zottigem Bart, über einen Stuhl gelehnt, die so früh zur Ruhe gelangte Kleine voll Neid betrachtet hat und jetzt finster grollend über sein eigenes Geschick nachsinnt, einen hochpoetischen Eindruck voller Großartigkeit macht. — Dahin gehört denn auch noch die Skizze des zwischen den Zweigen eines Baumes erhängten Judas, den die Raben gierig umflattern, um zu sehen, ob er schon todt sei. Hier flackert das Licht auf und um den Kopf herum, alle Linien des Geästes durchschneiden so wild das Bild, daß man das Pfeifen des Sturmes zu hören meint, der diese wüste Frucht vom Zweige geschüttelt, an dem sie aufgeknüpft war, aber in den Zweigen hängen blieb, als der Strick zerriß.

Weniger gelungen ist eines der neuesten Bilder des Künstlers, eine auch in diese Kategorie gehörende Venus mit Tannhäuser, bei der Max offenbar jener mittelalterlichen Auffassung der Göttin der Liebe als einer „Teufelinne" gefolgt ist, worin er ohne Zweifel sehr Recht hatte. Wie schön gemalt auch der nackte Leib der Göttin sei, so möchte doch die sehr gewagte Stellung, die er ihm gegeben, kaum zu rechtfertigen sein. Am wenigsten aber, daß er ihr Gesicht nicht reizend genug gebildet, sondern ihr mehr das über die Verschmähung erzürnte Aussehen einer schnippischen Kammerjungfer verliehen hat. Daß Tannhäuser die Odyssee las, während sie an ihm hing, und jetzt gelangweilt auf's Meer hinaus einem Schiffe nachblickt, scheint allerdings ungalant

genug. Es ist fast das einzige Mal, daß wir Max in eine Art Konkurrenz mit Makart treten, sich seiner Mittel zur Erzeugung malerischer Kontraste bedienen sehen — und man wird auch hier den großen Meister keinen Augenblick verkennen trotz des weniger Gelungenen. Max hat diesen Tannhäuserstoff schon einmal in einem seiner frühesten Bilder behandelt, wo er uns die Elisabeth in prächtig komponirter Landschaft betend vorführt, man weiß nicht recht, um ihn wieder zu sehen oder los zu werden. Nach seiner näheren Bekanntschaft auf dem vorigen Bilde, wo er wie ein recht verlebter Herr aussieht, möchten wir uns fast für die letztere Alternative entscheiden. Die Figur hat in diesem frühen Bilde noch etwas Gebundenes, altdeutsch Steifes, was seltsam gegen die herrlich freie Baumlandschaft absticht. Daß zwischen dem buchenbesetzten Hügel, auf dem die altdeutsch engbrüstige Elisabeth etwas weinerlich betend vor einem Bildstock auf den Knieen liegt, und dem in der Ferne an einem zweiten Hügel sich aufbauenden Eisenach ein weißer Nebelstreif durch's Thal zieht, wirkt besonders poetisch.

Wir sind damit gerade in's alte romantische Land hineingelangt und können jetzt wohl auch über den Rhein ziehen, um bei der Wirthin Töchterlein einzukehren, das unser Künstler auch in einem rührenden Bilde gefeiert. Es dämmert schon, die Mondsichel steigt über dem Westerwalde auf und spiegelt sich in den ruhig dahinziehenden Fluthen, da die Burschen an die still und friedlich daliegende Gestalt hintreten, wo denn der Eine sich bereits von ihr abgewandt, während der Zweite sie noch wehmüthig betrachtet und der Dritte sich über sie hingeworfen hat und ihre Hand krampfhaft gefaßt hält. Wiederum hat es der Künstler vortrefflich

verstanden, die Ruhe des Todes durch die leidenschaftliche Bewegung der Lebenden doppelt ergreifend zu machen, und dabei zugleich eine Größe der Form, einen Ernst und eine eigenthümlich stilvolle Gewalt der Farbe zu erreichen, die seinen früheren Bildern allerdings noch nicht in dem Grade eigen ist.

Selbst nicht der Chamisso'schen Löwenbraut, die doch kurz vorherging. Dafür sehen wir auch hier wieder, wie tief der Maler alle seine Stoffe durchdenkt, wie er keinen Strich macht, der nicht auch dem Bilde einen neuen Zug hinzufügte. Wir finden die Braut bei vollem Licht im glänzenden Hochzeitsanzuge in der Tracht des Empire auf dem Gesichte, den Kopf nach vorn, im Käfig liegen; die Finger hat sie im Todeskampfe tief in den Sand gegraben, des Brautkranzes Blumen sind zerstreut, ihre Rosen liegen zerrissen herum. In der Lichtmasse bildet ihr schwarzes Haar den einzigen unheimlich dunkeln Fleck. Hinter ihr ist der Löwe in finsterer Majestät hingelagert, die Tatzen auf sie gelegt und den Kopf drohend hinübergewendet, wo wir durch das Gitter den Bräutigam mit der Flinte, leider zu spät, kommen sehen, um sie zu retten. Doch nicht zu spät, um sie zu rächen an dem gefangenen König der Wildniß, der mit verhaltener Wuth beim Anblick dieses Nebenbuhlers den Boden mit dem Schweife peitscht und ihn mit seinen Blicken durchbohrt. — Auch hier ist wiederum die Massenvertheilung überaus interessant, indem das fast doppelt so breite wie hohe Bild uns dadurch die Enge des Käfigs erst recht fühlbar macht und diagonal in zwei Hälften sich theilt, deren eine helle die Braut, die obere dunkle den Löwen enthält, der hinter ihr grell und plötzlich wie aus der Nacht hervortaucht. Die Meisterschaft, mit der das Alles bewältigt ist, läßt kaum irgend etwas zu

wünschen übrig, obwohl dieß Bild in seiner realistisch genauen Darstellung bei aller geschickten Vermeidung des eigentlich Gräßlichen, da das Unheil ja schon geschehen, doch zu schauerlich ist, als daß es so sehr befriedigen könnte, wie viele andere durch den ruhigen Schönheitszauber. So z. B. die Julia Capulet, die wir ebenfalls auf dem Lager hingegossen sehen, wenn auch nur scheintodt, während von hinten der Hochzeitszug naht. Allerdings wirkt das Bild mehr lieblich als tragisch, vielleicht weil der Maler hier, wie bei der Löwenbraut, farbiger vorgieng als man bei ihm gewöhnt ist, der sonst die Farbe mit der äußersten Oekonomie braucht, die Lokaltöne, wo er kann, in's Helldunkel auflöst. Von allen unseren Koloristen hat keiner so wie Max den Tizian'schen Satz: »le macchie sono l'anima del color« voll und ganz verstanden, wenn auch nach seiner Art sich zurecht gelegt. Stellt auch er sich in jedem Bild ein anderes koloristisches, nicht nur ethisches Problem, so überrascht er daher auch immer wieder durch neue Wendungen, wenn auch ohne jemals seine scharf ausgeprägte Persönlichkeit zu verläugnen. So im schönsten dieser romantischen Bilder, dem der herrlichen heiligen Justina des Moretto in der Komposition nachgebildeten Kniestück, wo wir nach einem Heine'schen Gedicht die gestorbene Geliebte dem Dichter erscheinen und ihm einen Cypressenzweig darreichen sehen. Man kann den Unterschied zwischen klassischer und romantischer Auffassung nicht schärfer ausgeprägt finden als es hier geschieht. Während Moretto seine Heilige inmitten reicher Landschaft im vollsten Sonnenschein, selber reich geschmückt, großartig erhaben, wie eine Königin vor den anbetenden Donator hinstellt, der obwohl ein stattlicher, in Fülle der Kraft und Gesundheit blühender

Mann, doch vor ihrer Hoheit in die Knie zu sinken alle Ursache hat, so thut das hier der schon viel bleicher und nervöser ausgefallene, mehr interessante als imponirende Dichter mit noch mehr Recht. Es ist Nacht — dunkle Baumgruppen zeichnen ihre feierlichen Silhouetten in den Abendhimmel und vereinigen ihre Massen mit den schwarzen Gewändern der verhüllten, traumhaft aus dem Dunkel emporgestiegenen, wunderbar anziehenden Frauengestalt, in deren Locken ein, man weiß nicht, ob aus Lorbeer oder Cypressen geflochtener Kranz den einzigen Schmuck bildet. — Hat der Künstler auch nirgends jene Erhabenheit erreicht, die Moretto's Meisterwerk so unwiderstehlich anziehend macht, so hat er doch überall mit ungewöhnlichem Glücke nach großer einfacher Form gestrebt und sie auch erreicht, obwohl die Figuren entsprechend seiner eigenen Gestalt etwas Kurzes, Gedrungenes haben. Ist es doch allgemein bekannt, daß man immer etwas von der eigenen Persönlichkeit in die Bilder überträgt. Dafür aber zeigt diese Frau eine Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks in dem schönen bleichen Gesicht, die sie jedenfalls nicht weniger seelenvoll erscheinen lassen als jene klassische Italienerin, die zu vornehm ist um Sterbliche anders als mit Herablassung zu behandeln, während diese dem einmal Geliebten ihre Zärtlichkeit so treu erhält daß sie selbst den Tod besiegt und das Grab überdauert. Es ist eine wahre Personifikation der Sehnsucht und Liebe, von einem stimmungsvollen Zauber der dem Werke einen unvergänglichen Werth sichert.

Den reinsten Schöpfungen des Künstlers müssen wir endlich auch den „Geistergruß" beizählen. Eine weder junge noch eigentlich schöne, aber überaus seelenvoll aussehende Frau in tiefer Trauer, deren geröthete Augen von unzähligen

durchweinten Nächten erzählen, hat eben im dämmernden Gemach am Klavier gesessen und die Beethoven'sche Frühlings-Sonate gespielt, als eine Geisterhand leise ihre Schulter berührt. Sie versteht den Ruf und macht sich mit gefalteten Händen bereit, ihm zu folgen. Das ist nun mit hoher Meisterschaft wiedergegeben, die sich vielleicht am meisten darin ausspricht, daß Max die Frau nicht als schön dargestellt hat, obwohl das ohne Zweifel dankbarer gewesen wäre, man sich dann aber auch denken könnte, daß sie ja noch Ersatz finden werde, während jetzt jede solche Hoffnung ausgeschlossen erscheint. Dabei ist der Ausdruck des Gesichts von einer Empfindung und die Hände sind mit einer Schönheit gemalt, die dicht an die Klassicität hinstreift.

Nächst einer heiligen Cäcilie und Magdalena, die mehr bloße Studienköpfe sind, zählen zu Max letzten bedeutenderen Bildern zunächst eine „das Geheimniß“ betitelte Composition. Sie zeigt uns ein junges Mädchen, welches sich eben den Schooß voll Blumen gesammelt hat und dem der von hinten hergeschlichene Amor, wohl zum erstenmal, ein ganz besonders interessantes Geheimniß in's Ohr flüstert, dem es lauscht. Aber wie beseeligt lauscht! Die ganze Seele des süßen Kindes liegt in dem schmachtenden Mund, den halb geschlossenen Augen; es zieht sie so magnetisch, unwiderstehlich zu dem Jungen hin, sie ist so völlig willenlos, daß man den ganzen sinnlich-geistigen Zauber erster heißer Liebe mitfühlt bei dem Anblick. Um so mehr, als das Bild überdieß mit seltener Feinheit und Leuchtkraft des Colorits ausgestattet ist, eine Weichheit des Tons und der Carnation zeigt, wie sie sonst keinem unserer Coloristen gelingt. Dabei hat es bei aller außerordentlichen Originalität — Max gleicht aber auch gar keinem

modernen noch alten Maler — doch eine solche Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit, wie man sie selbst bei ihm nur äußerst selten treffen wird. Es folgt ein jugendlicher Tannhäuser, die Laute in der Hand, im Schooß der lesenden Elsa liegend. Die beiden sehen übrigens mehr wie ein Geschwister- denn ein Liebespaar aus. Doch war das Bild noch nicht vollendet als ich es sah und mag wohl noch über das modellartige hinausgekommen sein. Denn darüber bleibt uns kein Zweifel, daß kaum irgend ein moderner Künstler seine Aufgaben so tief durchdenkt wie Max, so viel in sie „hineingeheimnißt". Dieß gibt ihnen denn auch in Verbindung mit dem mysteriösen Zauber des Colorits das Nachhaltige, das was sie immer wieder mit Vergnügen sehen läßt, besonders da ihm alles Gemeine, Unedle so weltweit abliegt.

Wir haben hier noch eine gute Zahl der weniger bedeutenden Arbeiten weglassen müssen. Dennoch wird man erstaunen über eine solche Produktivität, wie sie sich in kurze vierzehn Jahre zusammendrängt und doch jedes der meist lebensgroß ausgeführten Werke mit einer Sorgfalt einem Studium durchbildete, die wenigstens in Deutschland leider immer noch zu den Ausnahmen gehören. Ja, man kann sagen, daß diese Max'schen Kunstwerke so ziemlich die gewissenhaftesten sind, die gegenwärtig bei uns gemacht werden, ohne daß sie jemals das Geringste von jener widerwärtigen Modellmalerei zeigten, die so viele französische und belgische Bilder, wie die ihrer Nachahmer in Deutschland, ungenießbar macht. Dabei ist nicht die Spur von Manier oder Chic bei Max zu bemerken; sein Vortrag, obwohl ungewöhnlich sicher, tritt nie prätentiös hervor, sondern sucht sich zu verbergen, wie die Persönlichkeit selber, die nirgends sich auffallend und am aller-

wenigsten kokett geltend macht. Das moderne romantische Element der koloristischen Stimmung hat, seiner hohen musikalischen Begabung entsprechend, vielleicht kein Künstler der Gegenwart zu solcher Vollendung ausgebildet. Allerdings bleibt sie mit der Form und dem Gegenstand immer in vollster Harmonie, Max bringt nie durch ihren Gegensatz zu beiden jene Poesie des Kontrastes hervor, die bei einem Rembrandt oder Brouwer oft so höchst pikant wirkt, aber nicht minder häufig auch die Rohheit, ja Brutalität der Komposition durch ihren mysteriösen Zauber zudecken muß.

Dadurch unterscheidet sich Max endlich gründlich von seinen Vorgängern, daß ihm die Schönheit wieder Zweck, nicht blos Mittel ist. Aber nicht nur die Formenschönheit, sondern auch die Schönheit der Empfindung; seine Kunst ist darin ganz deutsch, daß sie ihre Wurzel durchaus im Gemüth, in seiner ewigen Sehnsucht nach dem Göttlichen hat. Wenn er das Letztere zufolge seiner modernen Bildung im Menschlichen sucht, so sucht er doch nicht nur, er findet auch.

Daß er aber in richtiger Erkenntniß seiner mehr intensiven als gestaltenreichen Begabung sich meist auf die Darstellung von Einzelfiguren oder Gruppen beschränkt, diese aber zur höchsten artistischen Vollendung zu bringen, mit dem stärksten Lebensgefühl zu durchdringen, durch allen Zauber der Schönheit zu adeln strebt, — dadurch gerade hat er eine große Lücke in der modern deutschen Kunst ausgefüllt, die von allem Anfang an viel zu sehr geneigt war, sich mit der bloßen Andeutung zu begnügen und auf jede Art von Vollendung zu verzichten. Hier hat Max sich größere Verdienste erworben und mehr gethan, als seine meisten Zeit- und Schulgenossen; ähnlich wie bei den Alten, kann man sich bei

seinen Werken auch an dem freuen, was er wirklich geleistet, nicht nur an dem, was er gewollt hat. Im Gegentheil geben sie uns fast immer die angenehme Empfindung, daß seine Kraft dem, was er anstrebte, vollkommen gewachsen war, so daß man am Einzelnen ebenso viel Vergnügen finden kann wie am Ganzen, ohne daß der geistige Gehalt des letzteren jemals so dürftig wäre, daß die Mache ihn überwöge.

Sollen wir hier noch auf's Einzelne eingehen, so können wir gleich sagen, daß er Helldunkel wie Fleisch besser malt als die meisten, daß seine Modellirung und Zeichnung von ungewöhnlicher Feinheit sind, besonders bei den Händen. Uebrigens wendet er zur Erreichung dieser Resultate sehr verschiedene Mittel an, und seine Technik wechselt beständig, obwohl er mit Vorliebe die Schatten dünn und nur die Lichter pastos malt. Bald verzichtet er ganz auf Lasuren, um sich die Einheit und Keuschheit des Tons zu erhalten, bald gebraucht er sie mit dem feinsten Raffinement. Im Ganzen zeigt er eher eine Vorliebe für kühle als für glühende Färbung, sie gelingt ihm auch besser, und er ist am eigenthümlichsten in der Verbindung des Helldunkels mit kühlen Lichtern.

In sich abgeschlossen und „apart", wie die Werke es sind, ist auch der Charakter des Künstlers; menschenscheu, aber dafür leidenschaftlicher Natur- und Musikfreund, lebt er sowohl in der Stadt als auch in seiner schönen Villa am Starnbergersee nur seiner Familie, eine einsame, fein besaitete, tiefe Natur.

XXIX.

Eduard Bendemann.

Man kann die Entwicklung der Düsseldorfer Malerschule nicht verstehen, wenn man nicht den Schauplatz und die Bevölkerung kennt, wo sie aufwuchs, und die Zeitperiode berücksichtigt, unter deren Einflüssen sie ihre Thätigkeit begann. Denn beider Charakter trägt sie unauslöschlich an sich, und daß sie das thut, ist sogar der Hauptanspruch auf Dauer ihrer frühesten Werke.

Sicherlich konnte Niemand ahnen, daß diese Schule so glänzend aufblühen werde, als Wilhelm Schadow, nachdem er schon 1819 von Rom nach Berlin zurückgekehrt war und dort als Lehrer gewirkt hatte, im Sommer 1826 den Ruf erhielt, jenen Platz einzunehmen, den noch eben Cornelius so mächtig ausgefüllt, und als er nun mit den jungen Männern, die sich um ihn gesammelt hatten, den Lessing, Hübner, Köhler, Mücke, Hildebrandt, Sohn, nach Düsseldorf übersiedelte.

Dieses Städtchen war damals die unendlich stille und harmlose Residenz eines apanagirten Prinzen, die etwa 20,000 durch die langen Kriege tief herabgekommene Einwohner zählte

und wo bei der Abwesenheit jeglicher Industrie oder eines sonstigen Gegengewichts sich fast alle höhere Geselligkeit um den kleinen Hofstaat drehte, — besonders da der Prinz selbst ein sehr gütiger, wohlwollender, kunstliebender Herr war, um den sich der Adel der Rheinlande nicht weniger sammelte, als die ziemlich zahlreiche Beamtenschaft und die Herren der Garnison, die zusammen eigentlich allein die gebildeten Stände ausmachten. Denn noch stand ihnen nicht entfernt ein reicher und völlig unabhängiger Bürgerstand gegenüber wie heute, wo der ehemals so ruhige Ort der 100,000 Einwohner zählende, unglaublich rührige Mittelpunkt einer gewaltigen Industrie geworden ist, die jene offizielle Welt, welche ehedem allein auf dem Plan war, jetzt ziemlich in den Hintergrund rückt. Zu jener Zeit aber sah man das zwischen Rhein und Düssel demüthig und verschüchtert in die Ecke gedrückte, ein wenig schmutzige Städtchen kaum, dessen sehr katholische Bewohner die protestantisch-preußische Invasion noch immer mit schlecht verhehltem Widerwillen betrachteten, und diese hier in der Heimath Heine's, mit ihrem scharfen rheinischen Mutterwitz bald gelegentlich auch zum Ziel ihrer nicht allzu wohlwollenden Spöttereien machten.

Ueber diese Kluft nun schlug die neue Malerschule die erste Brücke, welche der mit dem ganzen Eifer des Convertiten ausgestattete, dabei aber doch überaus weltkluge und mit imponirender Persönlichkeit ausgestattete Direktor zu bauen sein eifrigstes Bestreben sein ließ und was ihm denn auch in ungewöhnlichem Maße gelang. Wohl fühlend, daß seine Beine viel zu kurz gewesen wären, um in die Fußstapfen des Cornelius zu treten, hatte er sich, vorherrschend verständig wie er es war und die schwachen Seiten der Schule wohl erken-

nend, auf die entgegengesetzte Seite geworfen. Je klassizistischer Cornelius wurde und je mehr er sich von den lebendigen Interessen der Gegenwart abwandte, um so mehr sah sich Schadow veranlaßt, die katholische Romantik auf seine Fahne zu schreiben, die er mit dem angebornen Berliner Realismus, den sein Vater mit überlegenem Talent ja längst vertreten, zu verbinden suchte. Daß dies denn durch das Medium der Sentimentalität geschah, welche fortan die Seele der neuen Kunstschule werden sollte, wie sie die der damaligen romantischen Literatur geworden, — das war indeß am wenigsten seine Schuld. Sie, wie diese ganze katholisirende Romantik lagen in Düsseldorf damals in der Luft, sie waren so zu sagen unerläßlich, um die fast grenzenlose Leere des Daseins in der von der Regierung so gut behüteten Stadt nur einigermaßen auszufüllen, so weit das nicht durch Hofklatschereien besorgt wurde. Gab es schon in der ganzen langweilig nüchternen Gegend weit und breit nichts Hervorragendes, floß selbst der mächtige Rhein nur still und geräuschlos wie ein pensionirter Beamter vorbei, dessen Rücken kaum je ein Kiel, geschweige denn der von Hunderten von Dampfern wie heute furchte, so konzentrirte sich das ganze Phantasieleben im prächtigen, von der harmlos seichten Düssel durchschlichenen Park. Seine herrlich schattigen Gänge mochten dann die jungen Maler um so eher mit blonden und braunen Leonoren bevölkern, welche die Schwäne fütterten, die in seinen stillen Teichen herumschwammen, als man sonst stundenlang in ihm herumwandern konnte, ohne andere Sterbliche als etwa eine lesende Hofdame zu begegnen.

Da griffen die Künstler zu Uhland und machten aus des Hrn. Hofjuweliers Mädchen lauter „Goldschmieds Töchter=

lein" und aus den schnurrbärtigen Husarenlieutenants der Garnison prächtige Ritter mit goldglänzenden Harnischen. Da irgend ein Piloty'scher Unglücksfall auf diesem ebenen Boden undenkbar und noch weniger Verbrechen — bei der guten Polizei —, so ließ man die ersteren sich auf dem Wasser ereignen, wo sie allein noch plausibel waren, und Jordan malte seine ersten Schifferscenen, Schrödter aber, das Erstlingsbild unseres heutigen Helden ironisirend, die trauernden Lohgerber, die schmerzlich einem von den stillen Fluthen der Düssel tückisch fortgeschwemmten Rindsfell nachsehen. Um dem in der sittigen Stadt so auffallenden Mangel an Bösewichtern abzuhelfen, ließen sich einige der verwegensten unter den bisher glatt rasirten Malern lange Bärte wachsen und standen dann einander gegenseitig Modell zu wilden Hussiten oder schrecklichen Raubrittern, ja gar zu Mördern der Söhne Eduards. Ein polnischer Jude, der einen langen Bart hatte und pechschwarzes strähniges Haar, funktionirte ein paar Jahre lang als Jeremias, Judas Ischarioth, König David oder als Boas, welcher der schönen Ruth würdevoll die Cour macht. Denn courfähig und wohlerzogen blieb diese ganze Malerei; statt in's Bierhaus ging sie zum Conditor und verpflanzte all seine Süßigkeiten und schönen Farben auf ihre mit spitzem Pinsel gemalten Tafeln, mit denen sie das ganze sentimentale Norddeutschland der Restaurations- wie Reaktionszeit in's hellste Entzücken versetzte. Die Landschaftsmalerei aber wanderte, ihre Lehrer Lessing und Schirmer voran, an der heiligen Cöllen vorbei, die burggeschmückten Ufer des blauen Rheins hinauf, ließ die Lorelei auf hohem Fels ihre goldenen Flechten strählen und alles zerfallene Gemäuer auf und ab im grünen Mondenschein erglänzen. Sie folgte den Nönnlein

in die matterleuchteten Kirchen und sang das de profundis mit allen Kapuzinern von Mainz bis Wesel.

Wie man sieht, war diese ältere Schule auf zu magerem Boden erwachsen, als daß sie hätte sonderlich fruchtbar wirken können. Es war und blieb eine Salonkunst, der erst viel später ein volksthümlicher Charakter erobert wurde. Dazu kamen aber auch noch andere ungünstige Umstände. Wie jede Kunst so setzt auch die Historienmalerei — und zwar sie erst recht — ein Bedürfniß voraus, welches damals jedoch gar nicht existirte. Sie soll der Nation, in der sie entsteht, ihre Geschichte als einen Spiegel zur Selbsterkenntniß vorhalten, ihre Ideale verkörpern oder sie steht in der Luft. Die Ideale der deutschen Nation aber waren in jener Zeit der bornirtesten, religiösen und politischen Reaktion in der Mitte der zwanziger Jahre besonders in Norddeutschland derart, daß daraus nur Krankes oder doch Ungesundes in der Kunst erwachsen konnte, wenn man nicht den mannhaften Weg des Cornelius gehen wollte, sondern vorzog, sich zum Organ romantischer Reaktion zu machen. Ist eine große Kunst immer nur auf dem Grunde eines großen nationalen Lebens erwachsen, so schienen dazu im Deutschland der Restauration die ersten Bedingungen zu fehlen. Gab es doch nicht einmal ein einziges blühendes Gemeinwesen, wie es Florenz oder Venedig im fünfzehnten, Antwerpen oder auch nur Nürnberg im sechzehnten Jahrhundert waren. Die Cornelianische wie die Rauch'sche Schule war der Ausdruck des mächtigen Sichaufraffens der Nation nach unerhörten Schicksalsschlägen gewesen, — die glänzende Zeit der Befreiungskriege spiegelte sich in ihnen wieder. Die Schule aber, welche Wilh. Schadow jetzt an den stillen Ufern der Düssel um sich versammelte,

hatte keinen anderen Boden als die lyrisch romantische, reflektirende Strömung, die durch die Nation gieng, — eine Poesie der Resignation, der alle Frische, alle Gluth der Ueberzeugung fehlte. Angeeckelt von der Gegenwart schwärmte man für die Kunst, für die Ideale, für den Glauben fremder oder entlegener Zeiten, hatte aber selbst vorläufig nur die Sehnsucht nach eigenen. Ja man hatte kaum Lust, jene wirklich genau kennen zu lernen, sondern schwärmte nur für das Bild, das man sich ziemlich willkürlich davon zurecht gemacht. Dazu kam auch noch, daß man nicht einmal die klassische Kunst verstund, weder die ideale der Italiener, noch die realistische der Niederländer, da weder Berlin, wo Schadow nach seiner Rückkehr von Rom die ersten Schüler um sich versammelte, noch Düsseldorf eine Gallerie hatten, wo man die Einen oder die Anderen hätte kennen lernen und sich den Formensinn hätte ausweiten können. Die Naivität und Kühnheit eines gesunden Naturalismus fehlte aber diesen Epigonen wenigstens zunächst auch noch. Alles in Allem muß man sich nur wundern, daß diese erste Generation der Düsseldorfer Maler doch zwei so bedeutende Talente hervorzubringen vermochte, wie Bendemann und Lessing, — die einzigen freilich, deren Schöpfungen auch für eine spätere Zeit Bedeutung behalten haben. Es ist nur dadurch zu erklären, daß sie gesundes Talent genug hatten, um auch wenn sich die Kleinlichkeit und Engherzigkeit des damaligen nationalen Lebens in ihren Werken unverkennbar ausspricht, doch bereits jeder von seinem Standpunkt aus in jene volle Opposition dagegen zu treten, welche alle besseren Geister entflammte und die dann 1848 zum vollkommenen Zusammenbruch dieser faulen Welt führte. Gerade dadurch aber werden sie zu einem Denkmal derselben.

Wenige Künstler haben einen solchen Wechsel in der Werthschätzung des Publikums erfahren, sind gleich bei ihrem ersten Auftreten so vergöttert und später wieder mit so unverdienter Gleichgültigkeit fallen gelassen worden, ohne selbst weder für das Eine noch das Andere viel gethan oder unterlassen haben, als der, mit dessen Leben wir uns hier zu beschäftigen haben. Denn wenn ich irgend einen hervorstechenden Charakterzug an demselben hervorzuheben hätte, so wäre es der einer auffallenden Gelassenheit und Ruhe, die ihn von früher Jugend an charakterisirten. In reichlichen Verhältnissen sorglos aufgewachsen, hatte er den Kampf um's Dasein nie zu bestehen, der Andere so oft stählt, aber auch zum rasendsten Egoismus erzieht. Das Geschick gieng zu verschwenderisch mit ihm um und überschüttete ihn gleich beim ersten Auftreten dermaßen mit allen Gaben, mit Reichthum, Ruhm, Frauengunst, daß es dem 25jährigen kaum mehr viel zu bieten hatte, und daher nicht ohne Tücke nun anfieng, einen guten Theil derselben ihm wieder zu nehmen. Aber obwohl ich Bendemann in jener ersten Periode seiner Ueberschätzung kennen gelernt, so habe ich damals weder Uebermuth, noch später als eher das Gegentheil eintrat und man selbst gegen sein wirkliches Verdienst ungerecht war, Entmuthigung oder Bitterkeit an ihm bemerken können, er war schon als Dreißiger beinahe genau so wie er es heute als Siebenziger ist, — ruhig ohne Kälte, heiter ohne Jubel, es ist eine Art tiefinnerlicher Mondscheinnatur, — klug ohne Schlauheit, zurückhaltend ohne Hinterlist, bescheiden bei vollem Bewußtsein seines Werthes, gescheut und geistvoll ohne jemals pikant, warm ohne je glühend oder leidenschaftlich zu sein. Gerade den dämonischen Zug, der in vielen Künstlernaturen so stark hervortritt, hat

Bendemann gar nicht, dazu war sein Lebensweg zu gut gepflastert und eben gewesen, als daß er ihn je hätte entwickeln können, selbst wenn er in ihm gelegen wäre und nicht vielmehr ein gewisses Ebenmaß des Gemüths und Verstandes, der Phantasie und Empfindung, welches das gerade Gegentheil dämonischen Naturells ist. Hat ihn das nicht das Höchste in der Kunst erreichen lassen, so ermöglichte es ihm dafür es früher zu harmonischen Schöpfungen zu bringen als seine meisten Zeitgenossen, ohne doch jemals kalt zu werden und kalt zu — lassen. Doch fangen wir beim Anfang an!

Eduard Bendemann ist den 3. Dezember 1811 als der Sohn eines Bankiers israelitischer Herkunft in Berlin geboren. Trug das ganze geistige Leben der Stadt, in der Rahel und Bettina auf der Höhe ihres Ruhmes stunden, die französische Colonie noch existirte, einen merklich jüdisch-französisch-gefärbten Charakter, der sich im Grunde noch heute nicht verloren hat, so war auch Bendemann's Vaterhaus dem nicht fremd. Seine Mutter, eine geb. van Halle, voll Empfänglichkeit für alles Schöne, hatte speziell ein warmes Interesse für Kunst und Literatur, so daß Felix Mendelsohn, Werder und andere Berliner Größen der damaligen Zeit bald Hausfreunde wurden, ebenso wie der alte Schadow, seine Söhne und sonstige Künstler. In dieser geistvollen und anregenden Umgebung wuchs der Junge heran und besuchte das Gymnasium, ohne daß er bis dahin eine auffallende Neigung für die Kunst gezeigt hätte. Etwa in seinem fünfzehnten Jahre sollte das Portrait eines älteren Bruders zu einem Geschenk gezeichnet werden und die Mutter bat deßhalb den befreundeten Wilhelm Schadow, ihr doch einen jungen Menschen zu schicken, der das besorgen könnte. Dieser sandte nun

seinen Schüler Julius Hübner, der sprühend von Muth und Lebendigkeit, voll Selbstvertrauens und dabei sehr hübsch, gerade so geistvoll, daß es Frauen imponirt ohne sie zurückzuschrecken, bald näher bekannt mit der Familie ward und nach einigen Jahren sogar das Herz von Bendemann's bildschöner und geistreicher Schwester sammt ihrer Hand gewann. Durch ihn ward nun unser Eduard zuerst mit der Kunst bekannt und gewann bald so viel Lust für dieselbe, daß er nach beendigten Gymnasialstudien ganz zu ihr übergieng und im innigen Verhältniß zu Hübner Schadow's Schüler wurde. Als dieser mittlerweile zum Direktor der Düsseldorfer Akademie ernannt ward, begleitete ihn Hübner und Bendemann folgte den beiden im Jahre 1827 nach. Dort studierte er seiner soliden und methodischen Natur gemäß genauer und gründlicher als andere und lernte zugleich, in Schadow's Haus gezogen, Schnaase, Immermann und Uechtritz, mit ihnen aber die Romantik überhaupt kennen, ohne daß ihre Sprünge der Empfindung und ihre Willkür indeß jemals seinem Naturell entsprochen hätten. Vielmehr wendete er sich gleich in seinem ersten von Hübner angeregten Bilde, Boas und Ruth, der Verherrlichung des Judenthums und zugleich jenen idyllischen Stoffen zu, die seinem sinnigen ruhigen Naturell am meisten entsprechen. Ebenso malte er einige Portraite, in denen er später so Vortreffliches leisten sollte.

Hatten sich damals eine Menge junger Talente wie Lessing, Hildebrandt, Sohn, Schirmer neben Hübner und Bendemann um Schadow versammelt und verehrten in ihm ihren Meister, so würde einem das heute gegenüber seinen jetzt veralteten Leistungen ziemlich unverständlich sein, ohne

die imponirende und willensstarke Persönlichkeit des mehr klugen und weltgewandten, als schöpferisch begabten Mannes, dem aber doch eine tiefe Ueberzeugung von der Richtigkeit der von ihm vertretenen künstlerischen Ansichten Macht genug gab, um selbst auf viel begabtere zu wirken. So kam es denn, daß er sich gerade durch diese talentvollen Schüler eine einflußreiche, ja maßgebende Stellung sicherte, indem er sie auf's Eifrigste förderte. Nichtsdestoweniger nahm sich unser Bendemann schon damals viel mehr Cornelius als ihn zum Muster und verehrte diesen auf's Höchste. Nach einigen Jahren technisch so weit gebildet als irgend ein Anderer der Schule, zog er jetzt unter Schadow's Führung mit dem mittlerweile sein Schwager gewordenen Hübner und dessen junger Frau, Hildebrandt und Sohn 1830 nach Italien, um in Rom ein Jahr zu bleiben; dort schloß sich ihnen Felix Mendelsohn auf Engste an. Unstreitig wäre es für Bendemann weit besser gewesen, wenn er die Reise allein gemacht hätte, statt in einer Gesellschaft, die sich selbst genügend, ihn nothwendig von anderen isoliren und also auch hindern mußte, neue Elemente in sich aufzunehmen. Um so mehr, als alle seine Gefährten dem blutjungen Manne zwar an Talent nachstanden, aber doch an Alter und Lebenserfahrung überlegen waren. So bildeten sie denn in Rom eine sich ganz von selbst mehr oder weniger gegen die Außenwelt abschließende Clique, wie dieß schon dem gleichzeitig anwesenden Rietschel auffiel. Während aber die Anderen von ihrem Aufenthalt eigentlich sehr wenig Nutzen zogen und es zu keinem innigen Verhältniß zur alten Kunst brachten, fühlte sich Bendemann mächtig von der ewigen Stadt angezogen und besonders Michel Angelo's Fresken in der Sixtina und Raphael's Werke

fesselten ihn so sehr, daß sie alles andere bei ihm in den Hintergrund drängten.

Ende 1831 zurückgekehrt, malte er nun jene trauernden Juden an den Wassern von Babylon, wo er uns einen Propheten mit der Harfe zu Füßen, schwermüthig nach der verlorenen Heimath zurückblickend und umgeben von sehnsuchtskranken, klagenden Frauen, in schön erfundener Gruppe unter einem Baum am Flusse gelagert vorführt. Den Einflüssen, die Bendemann eben erfahren hatte, entsprungen und sie mit seiner bisherigen naturalistischen Schule eigenthümlich wohlthätig mischend, errangen sie bei ihrem Auftreten einen glänzenden Erfolg und mußten die größten Erwartungen von dem jungen Manne erregen. Auch heute noch nach einem halben Jahrhundert wird man das Bild nicht ohne tieferes Interesse betrachten und anerkennen müssen, daß es wohl jedenfalls das beste sei, was jene Zeit und Schule in dieser Art erzeugt. Es offenbart sich da ein ganz gesundes Gestaltungsvermögen einer wenn nicht machtvollen, doch jedenfalls edlen und schlichten Persönlichkeit. Wenn auch noch ein Rest von romantischer Sentimentalität vorhanden, so ist es doch zum Verwundern wenig, da selbst die Färbung unter dem Einfluß der klassischen Erinnerungen das Süßliche verloren hat, auffallend einheitlich und kräftig erscheint neben dem gläsernen, bunten und körperlosen Wesen der meisten übrigen damaligen Düsseldorfer Bilder. Daß eine solche Produktion also in der ersten Freude sogar ein wenig überschätzt wurde, war am Ende um so natürlicher, als gerade ihre Schwächen denen der Zeit entsprachen, mehr dieser als dem Maler angehörten. So speziell das ganz Passive der Figuren und eine Neigung derselben zu eleganten Posen nach dem Vorbild Michel Angelo's.

Der damalige Kronprinz Friedrich Wilhelm hatte eine Wiederholung des vom rheinisch=westphälischen Kunstverein angekauften Bildes verlangt, ließ sich aber jetzt durch Schadow bestimmen, nach des Künstlers Wunsch einen Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem zu bestellen. Ehe er aber an diesen Vorwurf gieng, machte Bendemann 1833 einen Aufenthalt in Berlin, während dessen mehrere weibliche Bildnisse und zwei Mädchen am Brunnen entstunden, die man gleich nach Overbeck's damals viel bewundertem Bilde „Italia" und „Germania" taufte, weil die eine blond und sentimental, die andere schwarz und koketter war. In Wahrheit verdankten sie wohl Portraitmotiven ihren Ursprung, bewiesen aber doch durch ihre viel modernere Süßigkeit, daß Berlin keineswegs vortheilhaft auf den Künstler wirkte.

Die Ausführung des Jeremias nahm Bendemann dann von 1834—35 in Anspruch, da sie aber unglücklicherweise nicht in Rom, sondern in Düsseldorf geschah, so zeigt sie allerdings, daß seine klassischen Traditionen schon wieder etwas verblaßt waren unter dem täglichen Einfluß der ihn umgebenden romantisch sentimentalen Kunstrichtung. Gerade das aber, was am wenigsten gut daran ist, verschaffte dem Bilde in Verbindung mit seinen frappanten Schönheiten einen noch viel kolossaleren Erfolg als ihn das erste errungen. Im rühjahr 1836 sah ich es auf seinem Triumphzug durch Norddeutschland in Dresden zugleich mit Lessing's Hussitenpredigt und einigen anderen weniger bedeutenden Produktionen ausgestellt. Neben dem schwächlich naturalistischen Machwerk dieser letzteren sah der inmitten von rauchenden Trümmern, Todten und Sterbenden oder jammernden Frauen in erhabene Trauer versunken sitzende Prophet freilich imponirend

genug aus, um so mehr, als eine Anzahl wirklich erschütternd erfundener Gruppen Unglücklicher um und neben ihm den überwältigenden Eindruck vollendeten. Daß der Ernst der Farbe und Stimmung weit hinter dem der Komposition zurückblieb, übersah unser ungebildeter Geschmack völlig. Es ist mir das ein rechter Beweis, wie wenig ein Künstler aus seiner Zeit und Umgebung heraus kann. Kein Zweifel, daß das Bild, ein halbes Jahrhundert später oder in Rom entstanden, alle die Schwächen nicht zeigen würde, die es jetzt mit seinen Zeitgenossen theilt. Vorab das etwas kleinliche Machwerk und die süße Färbung, die mit der furchtbaren Szene nicht recht harmonirt. Aber eben diese nicht ganz organische, dagegen aber sehr nationale, überdieß jugendlich liebenswürdige Verbindung von Naturalismus und Stil, — die Wahrnehmung, wie schön frisirt die halbtodt auf dieser Stätte wilder Zerstörung herumirrenden oder entseelt liegenden Menschen noch waren, entzückte das Publikum der norddeutschen Städte, und seine Kunstkritiker placirten Bendemann frischweg neben Raphael. Ganz so wie alle die in Lessing einen neuen Michel Angelo erblickten, welche vom alten noch nie etwas gesehen hatten! Vom Kapitol zum tarpejischen Felsen ist aber nur ein Schritt und das Berliner Publikum ersparte ihn nach wenigen Jahren Bendemann nicht, statt seine eigene Ueberschwänglichkeit zu verdammen.

Nichtsdestoweniger ist die Lebenskraft des Bildes hinreichend, es spiegelt in seiner Verbindung von großer Conception und kleinlicher Ausführung den Charakter der Zeit und Nation, in deren Mitte es entstanden ist, frappant genug wieder, um auch heute noch und wohl für alle Zeiten Werth zu behalten.

Um sein Glück zu vollenden erhielt jetzt der junge Meister noch die Hand von des alten Schadow schöner Tochter, deren edle Gestalt schon überall in seinen Bildern aufgetaucht war und die fortan das tiefste Glück seines Lebens begründen sollte. Niemand ist sicher dieser herrlichen Frau je genaht, ohne Verehrung und Bewunderung für sie zu empfinden, ohne ein lebhaftes Gefühl von dem Adel und der seltenen Reinheit ihres Wesens davonzutragen, die sie fortan zur eigentlichen Muse unseres Künstlers machten, der er eine gute Zahl seiner schönsten Schöpfungen verdankt, wie sie ihm die glücklichste Häuslichkeit bereitete.

In Berlin malte er jetzt 1836 außer einer Idylle die „Ernte“ in seiner Schwiegereltern Hause ein Freskobild „die Kunst am Brunnen der Poesie“ darstellend, wohl in der Hoffnung, bald monumentale Aufträge zu erhalten, wonach er sich sehnte. Mit der Kunstförderung war es aber zu jener Zeit noch immer erbärmlich bestellt in der preußischen Residenz, wo die engherzigste Sparsamkeit herrschte. Daß der Staat in seinen Bauten Muster des Geschmacks herzustellen, seiner eigenen Größe und Cultur durch sie ein Zeugniß auszustellen habe, daß die Inanspruchnahme der monumentalen Kunst zu jenen produktiven Ausgaben gehöre, die absolut nothwendig sind, um die schöpferische Kraft einer Nation in Bildung des Schönen zu stärken, — diese Wahrheit, die man in Frankreich seit Jahrhunderten kennt und mit unvergleichlichem Talent ausnützt, sie haben unsere Staatsweisen noch heute, wo man's ihnen doch täglich sagt, nicht begriffen, geschweige denn damals. Das Regiment von Juristen und Schulmeistern, das Deutschland zu jener höchsten Vollendung auszubilden sich vorgenommen zu haben scheint, wo jeder

Mensch ein Beamter ist oder werden will, es kennt keine Kunst, sondern nur Schüler und Professoren.

So wurde denn auch unser Bendemann jetzt ein solcher, d. h. er nahm, da in Berlin sich absolut keine Aussicht zu monumentalen Aufgaben zeigte, zugleich mit seinem Schwager Hübner einen Ruf an die Dresdener Akademie an, weil ihm da die Ausmalung dreier Säle des Schlosses in Aussicht gestellt wurde. Es war das eine so große Aufgabe, daß sie ihn bei seiner Gewissenhaftigkeit der Ausführung von nun an eine lange Reihe von Jahren fast vollständig absorbirte und er dadurch dem deutschen Publikum allmälig fremd wurde. Als er endlich wieder mit größeren Arbeiten vor dasselbe trat, begegnete er einem inzwischen gänzlich veränderten Geschmack, was den so auffallenden Wechsel in seiner Beurtheilung wohl am meisten verschuldete.

Die Vorbereitung durch Anfertigung der Entwürfe für seine große Arbeit nahm ihn jetzt sofort in Anspruch. Der Bestimmung der drei Säle entsprechend, wollte er im Festsaal die antike Welt, im Thronsaal die mittelalterliche und in dem dazwischen liegenden Thurmzimmer die beide verbindende Einführung des Christenthums darstellen. Zunächst waren es die Compositionen für den Thronsaal, die er anzufertigen hatte. Er komponirte dazu einen um alle vier Wände ziehenden Fries, auf welchem das menschliche Leben von der Geburt bis zum Tode in allen seinen Hauptepochen und Beschäftigungen, möglichst primitive Zustände schildernd, aber doch nach christlicher Auffassung dargestellt war. Bendemann hat hier eine Fülle von Schönheit in den einzelnen Scenen entwickelt, da solch mehr oder weniger idyllisch-ideale Behandlung vorzugsweise seinem auf stille

Thätigkeit und sinnigen Genuß gerichteten Naturell zusagten. Den Thron umgab er dann mit einer Reihe von Gesetzgebern und Königen, von denen acht vorchristliche auf der rechten, ebenso viele christliche auf der linken Seite stehen, über dem Thron aber die Gestalt der Saxonia umgeben von den vier Herrschertugenden, der Gerechtigkeit, Weisheit, Tapferkeit und Mäßigung angebracht ist. Ihnen entsprechen dann an der gegenüberliegenden Saalhälfte vier große Geschichtsbilder, welche wichtige Momente aus dem Leben König Heinrichs des Städtegründers darstellend, allemal besondere Beziehung auf je einen der vier Stände, der Bauern, Bürger, Ritter und Geistlichen haben. Diese vier Stände sind dann noch, der Saxonia gegenüber, durch besondere Einzelfiguren personifizirt. An diese Bilder schließen sich eine Reihe kleinerer, braun in braun gemalter Predellen mit Bezug auf die darüber befindlichen Hauptbilder. Das Ganze trägt einen Charakter ruhigen Ernstes, strenger Würde, wie es der Bestimmung des Gemachs durchaus entspricht. Die allegorischen Figuren wie die Gesetzgeber sind oft entschieden großartig komponirt, überall aber sieht man einen am besten gebildeten Geschmack.

Als der junge Meister nach der Genehmigung dieser seiner Entwürfe im Jahr 1838 nach Elbflorenz übersiedelte, fand er dort bereits das fröhlichste Kunstleben durch Semper und Rietschel, wie den eben aus Italien zurückgekehrten feurigen Hähnel aufgeblüht. Es konzentrirte sich um den großartigen Theaterbau des Ersteren, der durch seine Wiederaufnahme des Stils der italienischen Renaissance bald eine förmliche Revolution in der deutschen Architektur herbeiführen sollte. Schlimmer stand es freilich um die Malerei an der Akademie, wo ein paar erstarrter Vertreter der Mengs'schen Schule,

Mathäi und Hartmann, in den neu eingetretenen deutschen Romantikern Ludwig Richter und Peschel doch noch kein ausreichendes Gegengewicht gefunden hatten. Das wurde jetzt rasch anders, als Bendemann und Hübner ihre Meisterschulen eröffneten, aus denen nach und nach eine Reihe tüchtiger Künstler hervorgieng. An ihn selbst schloßen sich, während er seine Cartons zeichnete und mit Hülfe Ehrhard's an die Wand malte, bald zahlreiche Schüler an, so die talentvollen, leider früh gestorbenen Gustav Metz aus Brandenburg und Schurig aus Leipzig, Lasch von ebenda, Fröhlich aus Kopenhagen, der später so berühmte Portraitmaler Röting, der Historienmaler Theodor Große und A. v. Zahn aus Dresden, Wislicenus aus Halle, Rotermundt von Hannover, Oscar Pletsch aus Berlin, Nieper von Braunschweig u. A., die es alle zu mehr oder weniger großem Ruf und bedeutender Wirksamkeit gebracht haben. Das fleißige Naturstudium, auf das sie der Meister hinwies, hat auf die deutsche Kunst unläugbar sehr wohlthätig eingewirkt. Wenn sich auch in all diesen Produktionen kein großer mächtiger Zug aussprach, wie er in denen der Münchener so viel versprach, so hielten die ihrigen dafür mehr. Das Verständniß und gründliche Studium der alten Coloristen fehlte übrigens beiden Schulen gleich sehr, und wie hätte sich auch in der Erbärmlichkeit und Kleinlichkeit der damaligen Zustände ein großer Zug entwickeln können? Das war nur bei so bahnbrechenden Naturen wie Semper möglich. Auch Bendemann selbst war seinem ganzen Temperament nach bei allem ächten Talent doch mehr auf die Schilderung schönen Seins als Geschehens, des ruhig Edeln, Sanften und Idyllischen als des Leidenschaftlichen, Gewaltigen und Dramatischen gestellt. Innerhalb dieser Begabung aber

sind seine Dresdener Fresken, die jetzt nacheinander fertig wurden, überaus wohlthuend und harmonisch, und nur ihre schwere Zugänglichkeit hat es verhindert, daß ihr Werth allgemein bekannt wurde. Besonders ist ihr nicht genug anzuerkennendes Verdienst eine sorgfältige und gewissenhafte Durchführung, die zu der Rohheit der cornelianischen Schule einen sehr wohlthätigen Gegensatz bildet.

Im Jahr 1839 begann dann der Meister in Gemeinschaft mit J. Hübner und anderen Düsseldorfern auch die Illustration einer Ausgabe des Nibelungenlieds, die bei G. Wigand in Leipzig erschien. Hier in der eigensten Domaine des Cornelius und Schnorr können seine und noch viel mehr der Anderen Arbeiten den Vergleich mit jenen Meistern allerdings nicht aushalten, dafür sind sie entschieden zu modern. Von der ganzen Schule war allein A. Rethel hier am Platze, der auch eine Anzahl derselben zeichnete.

Zwischen die Arbeit an den Fresken hinein malte er dann unter anderem auch jene schon früher entstandene anmuthige Composition von Hirt und Hirtin, die sich auf grünem Hügel gelagert die Hände reichen. Ferner nach Beendigung des ersten Saales 1847 als lebensgroßes Kniestück das Bildniß der eigenen schönen Gattin, ein vollendetes Meisterstück, das mich noch jetzt, als ich es nach drei und dreißig Jahren wieder sah, nicht weniger überraschte, als da es bei seinem ersten Erscheinen in Dresden alle Welt entzückte. Ganz in eine schwarzseidene Mantille gehüllt im Lehnsessel sitzend und den Beschauer anblickend, als wenn sie dem Eintretenden eben zuhörte, ist das Bild mit einer Feinheit gezeichnet und empfunden, mit einer keuschen Strenge modellirt und kolorirt, daß es direkt an manche Raphael'sche Portraite

erinnert durch die vornehme Anspruchlosigkeit der Haltung, durch den seelenvollen Ausdruck aber zu einem wahren Ideal von deutscher Frauenwürde wird. Wenn Bendemann nichts gemalt hätte als dieses herrliche Bild, so würde er seinem Namen die Unvergänglichkeit gesichert haben. Jedenfalls geht es als Charakterdarstellung weit über das hinaus, was unsere sämmtlichen damaligen Portraitmaler von Winterhalter bis auf Magnus oder Stieler geleistet haben.

Nach längerer, durch ein Augenleiden herbeigeführter Pause begann nun auch die Arbeit an den Gemälden des zweiten Saales, dessen ganzer Inhalt der Begabung des Meisters noch besser angepaßt schien als der erste. Da er zu Concerten und Bällen dient, so sind die Gegenstände der heitern hellenischen Weltanschauung entnommen. Wie der Thronsaal enthält auch er auf den beiden Langseiten einen die Darstellung des menschlichen Lebens von der Geburt bis zum Tode enthaltenden Fries nach antik-griechischer Auffassung. Grau in grau gemalt wird er durch farbige Gruppen, der Musen, Grazien, Horen und Parzen unterbrochen. Auf den Wandflächen zwischen den Fenstern sind dann in sechs überlebensgroßen Einzelgestalten die Künste personifizirt, und zwar auf der einen Seite die Baukunst inmitten ihrer Gehülfinnen der Malerei und Skulptur, auf der anderen die Musik inmitten der Tanz- und Schauspielkunst. Sowohl diese Einzelfiguren als besonders der Fries sind denn auch von großer Schönheit und rechtfertigten vollkommen die gehegten Erwartungen. Ebenso die über der einen der beiden Thüren der Schmalseiten thronende und alles beherrschende Gestalt der Poesie. Ihr gegenüber ist nur eine die drei griechischen Stämme darstellende Kindergruppe. Zu den beiden Seiten

der Thüren sind dann die vier Hauptbilder angebracht, und zwar unter der mit der Poesie der unstreitig am besten gelungene Zug des Apollo mit den hyperboreischen Jungfrauen und ein Bachuszug, gegenüber unter den griechischen Stämmen die Hochzeit der Thetis und die des Alexander in Susa, also Beginn und Ende der Blüthe Griechenlands. Noch größere technische Meisterschaft zeigend, gefallen doch auch in diesem Saal der Fries durch seine Fülle reizender Erfindungen und die Einzelfiguren und Gruppen durch ihre hohe Formvollendung weit besser als die oft der Eigenthümlichkeit, des individuellen Reizes zu sehr entbehrenden figurenreichen Compositionen, bei denen man sowohl die unvermeidlichen Reminiscenzen schärfer empfindet, denen auf diesem Felde Niemand entgeht, als auch die strenge Abwägung und rythmische Gliederung der Massen und damit die Ruhe vermißt. Hier haben Cornelius wie Genelli unstreitig weit mehr sich in den Geist der Antike hineingelebt und sind zugleich origineller geblieben, während Bendemann's Friesbilder sehr wohl neben ihren Compositionen bestehen bleiben können. Die Arbeit an diesem Saale, mehrmals unterbrochen durch Augenleiden, zog sich bis in's Jahr 1855 hin, wo die Herstellung des dritten nach dem Tode des Königs Friedrich August definitiv aufgegeben ward.

Außer allerhand Illustrationsarbeiten entstunden nach dieser Zeit noch Entwürfe zu einem Fries im Schadow'schen Hause in Berlin, die später Felix Schadow ausführte und eine Anzahl Portraits. 1858 ward dann die Nausikaa fertig, eine liebliche Idylle, die in ihrer reliefartigen Composition dießmal ächt antiken Geist zeigt. Wir sehen die höchst anmuthig jungfräuliche Königstochter bei der Rückkehr vom

Waschen auf dem Wagen stehend und die Maulthiere zügelnd. Hinter ihr drei etwas derbere Mägde, welche der zuletzt folgende Odysseus offenbar sehr beschäftigt. Das Ganze ist so heiter und sinnig als die Erzählung im Homer selber.

Diese liebliche Schöpfung gieng Bendemann's Abgang von Dresden unmittelbar voraus. Schon seit der Reaktionsperiode der 50ger Jahre waren die Verhältnisse dort weniger angenehm geworden. Hatte sich die Künstlerschaft immer in eine Münchener und Düsseldorfer Partei gespalten, so ward die erstere nach Schnorr's Herkunft jetzt immer einflußreicher und der Preußenhaß stärker. Als Bendemann daher nach dem Rücktritt seines Schwagers Schadow einen Ruf als Direktor an dieselbe Düsseldorfer Akademie erhielt, die ihn als Schüler gesehen hatte, so nahm er ihn natürlich an. Hatte er doch dort einst seine ersten Triumphe gefeiert und ward jetzt also das Haupt einer Schule, für deren Prinzipien er auch in der Ferne so erfolgreiche Propaganda gemacht.

Als er aber nach zwanzigjähriger Abwesenheit dahin zurückkehrte, fand er doch eine gänzlich veränderte Situation vor. Düsseldorf war das Centrum einer mächtigen Industrie geworden und hatte einen durchaus demokratischen Charakter bekommen. Hatte er schon von allem Anfang an zu den wenigen Vertretern der klassischen Tradition und des großen Stils gehört und war diesen Grundsätzen unverbrüchlich treu geblieben, so fand er jetzt sogar den Realismus, den er mit jenen Traditionen zu verbinden gesucht hatte, so gut als die einstige Romantik von dem hereinbrechenden Naturalismus fast vollständig verdrängt. Die Schule war Dank dem Genie eines Knaus, Achenbach, Leuze, Camphausen ungleich volksthümlicher und lebenskräftiger geworden, aber sie hatte auch

die Historienmalerei überhaupt fast vollständig über Bord geworfen. Alle ihre einstigen Träger, die Deger, Ittenbach, Sohn, Mücke, Stilke ꝛc. waren auf den Aussterbeetat gesetzt, besaßen wohl noch ihre Posten, aber keinen Einfluß mehr, da die jüngere Generation fast ausnahmslos den neuen Fahnen zuschwor. Sollte doch selbst in der Akademie der Naturalismus später in der Person Ed. v. Gebhardt's einen talentvollen Vertreter finden. Es ist sicherlich ein Beweis der Gesundheit und Nachhaltigkeit seines Talents, daß Bendemann es unter solch schwierigen Verhältnissen, wo man ihn und seine ganze Richtung als veraltet betrachtete, doch vermochte, das Banner des Idealismus und der monumentalen Richtung der Kunst noch lange hoch zu halten. Ja eben jetzt gewann er demselben durch seinen Unterricht einen so hochbegabten Führer wie Peter Janssen, das glänzendste und eigenthümlichste Talent für Profan-Historienmalerei, welches die Schule seit Alfred Rethel hervorgebracht, das wie einst Cornelius auf Dürer zurückgreifend bald den frischen demokratischen Zug der Zeit in seinen Produktionen wiederspiegelte und den ästhetischen Salоncharakter der alten Schule durch einen stark plebejisch-derben aber gesunden ersetzte. Das literarisch-romantische Deutschland ward eben unwiederbringlich durch ein selbstbewußtes Bürgerthum verdrängt, das eine wenn nicht edlere doch naturwüchsigere Kunst zu erzeugen vermochte.

Dieser Zustand der Dinge blieb nicht ohne Einfluß auf unseren Meister selbst. Ja er schwang sich jetzt noch zu einer Reihe seiner bedeutendsten Schöpfungen empor und vertiefte sein Talent ganz unverkennbar in nicht geringem Grade. Zunächst entstand Odysseus und Penelope, dann 1861 das vortreffliche Portrait seines Lehrers und Schwagers Wilh.

Schadow, erst für die Akademie in Antwerpen, hierauf für die in Düsseldorf wiederholt. Im Jahre 1864 malte er dann Kain und Abel für das Schwurgerichtsgebäude in Naumburg und ein Portrait des Fürsten von Hohenzollern, der damals für längere Zeit seinen Wohnsitz in Düsseldorf genommen. Das Jahr 1865 wurde durch eine Reihe Entwürfe und Skizzen für die Berliner Porzellanfabrik bezeichnet, welche dieselben auf ihre Gefäße malen ließ und durch die Zeichnungen für den großen Fries, den er dann in der Aula der Realschule von Düsseldorf ausführte. Unstreitig gehört diese reizvolle Composition zu den schönsten und bedeutendsten Arbeiten des Meisters. Sie bestätigt nur wiederum die bei so vielen Künstlern gemachte Erfahrung, daß sie erst nach dem fünfzigsten Jahr zu ihren reifsten und gediegensten oder gewaltigsten Schöpfungen kommen. Allerdings verdankt Bendemann die so ganz besondere Vortrefflichkeit und Originalität dieser Arbeit dem Umstand, daß er hier, wo er die unmittelbarste, lebendigste Gegenwart künstlerisch zu gestalten hatte, gar keine Vorbilder fand. Daß er gerade dadurch frischer ward als je vorher, beweist die Gesundheit seines Talents. Schon die allegorischen Figuren der Religion, Kunst und Wissenschaft, des Handels und der Industrie, die er in Nischen umgeben von den als Statuen dargestellten Gestalten je zweier ihrer bedeutendsten deutschen Vertreter als das Ganze gliedernde Hauptgruppen darstellte, sind noch entschieden großartiger als alle seine früheren allegorischen oder Portrait-Figuren. Die Zwischenräume füllte er denn mit ihre Thätigkeit höchst liebenswürdig erläuternden Kindergruppen aus, von einem Humor und einer Frische wie Keckheit der Erfindung, die den Meister selbst noch mehr als bei den Friesen der

beiden Säle des Dresdener Schlosses gerade auf dem Felde anmuthig sinnvollen, heiter bedeutenden Spiels am erquicklichsten zeigt. Hier frei von allem konventionellen und gesuchten Wesen, frei von jeglicher Reminiscenz und durch die historischen Schranken unbeengt, offenbart er uns den ganzen Reichthum seiner Phantasie wie seine feine Naturbeobachtung.

Malte er zwischen seinen großen Arbeiten hinein nun immer noch Portraits, so fällt in diese Zeit auch noch das Bildniß des Geigerfürsten Joachim, geistvoll wie immer.

Hauptsächlich wegen einer lang andauernden chronischen Stimmlosigkeit, die ihn an jeder amtlichen Wirksamkeit hinderte, trat Bendemann nach zehnjähriger erfolgreicher Führung seine Stelle an der Spitze der Akademie an ein Direktorium ab. Weniger weil er verzweifelte die Kunstrichtung, die ihm die edelste schien, trotz aller Hemmungen zum Siege an der Anstalt führen zu können, als um sich ungestörter der Aufgabe zu widmen, die ihn von jetzt an mehrere Jahre in Anspruch nahm. Es war dieß das riesige Bild der Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft, das zuerst 1872 ausgestellt, jetzt in der Berliner Nationalgallerie hängt. Bezeichnend für die Macht des Blutes in dem Künstler ist, daß er nach vierzig Jahren wieder auf dieses Thema zurückkam, überhaupt, obschon er entschieden auf christlich religiösen Standpunkte steht, seine Stoffe nie dem neuen, sondern immer nur dem alten Testamente entnahm.

Auch hier bildet der klagende Jeremias wiederum den Mittelpunkt der ganzen figurenreichen Composition. Ich würde sagen, dieselbe ziehe die Summe seiner ganzen bisherigen künstlerischen Errungenschaften, wenn sie nicht eben gerade für das, worin Bendemann am meisten geleistet, in der Darstellung

ruhiger Schönheit, idyllischen Glücks gar keinen Platz hätte. Dafür besitzt sie aber einen gewissen lebendigen, volksthümlichen, ja fast humoristischen Zug, welcher zu der Feierlichkeit des früheren Bildes in entschiedenem Contrast steht. Das Ganze theilt sich in eine obere und untere Etage, die aber sehr geschickt verbunden sind. Auf der ersten sehen wir den Eroberer in seinem Siegeswagen, umgeben von seinen Schaaren, triumphirend einherziehen, den gefesselten König Zedekiah hinter sich, sammt der von den Aeltesten getragenen Bundeslade.

Nabucho ist offenbar mit Benützung der Reliefs der assyrischen Denkmäler gemalt und zeigt ganz den spitzen Bart und die eigenthümliche Haltung und Tracht, die dort so oft vorkommen, ohne gerade sehr für ihn zu bestechen. Auch die Juden sind oft sehr pikant charakterisirt, der Maler hat sie ganz zweckmäßig aus der idealen Atmosphäre etwas herabsteigen lassen, in die er sie bei jenen ersten Bildern hinaufhob, denen er seinen kolossalen Ruf verdankte. Seine Aeltesten sehen aus, als ob sie eben an einem sehr schlecht ausgefallenen Ultimo von der Börse kämen; keineswegs, daß sie nicht vollkommen angemessen und oft auffallend fein gelungen wären, aber wir sind einmal durch die vielen Witzblätter so gewöhnt, die Juden weit eher komisch als tragisch zu finden, daß uns ihr Schmerz immer am ersten an's Mein und Dein erinnert. Und doch sind unter dieser langen Prozession von Gefangenen, die sich hinter dem Sieger auf einem Streitwagen in Schlangenform verzweiflungsvoll bergan schiebt, eine Menge edler und ergreifender Gruppen, deren Erfindung dem Künstler alle Ehre macht.

Der im rechten Vordergrunde in's Bild tretende, in halber Höhe nach rechts umbiegende Zug kommt eben an der

Hauptfigur des Bildes, dem auf Trümmern dasitzenden Jeremias vorbei, welcher die Erfüllung des von ihm Geweissagten mit tiefer Trauer, aber ungebrochen, sich vollziehen sieht, während ihn ein Theil der Juden mit wildem Zorn verwünscht. Er galt ihnen als Verräther, weil er den Krieg widerrathen, und jetzt sind sie erst recht wüthend über ihn, weil wir die, welche uns unangenehme Wahrheiten sagen, nie mehr hassen, als wenn sie auch noch Recht behalten. Indeß nimmt der Prophet keine Notiz von den Flüchen der Verzweifelnden; umgeben von allen Zeichen des eben stattgehabten rasenden Kampfes sitzt er in diesem Gewühl von Todten, Sterbenden, Jammernden und Fluchenden wie ein starrer Fels, an den sich die Wogen brechen, in seine Gesichte verloren und hält sich beinahe krampfhaft aufrecht, zu seinen Füßen sein Schüler und Freund Baruch mit der Rolle, auf der geschrieben steht, was jetzt so furchtbar eingetroffen. Mit feinem Geschmack, edlem Stilgefühl, echt historischer, alle kleinen Mittel nunmehr beiseite lassender Gesinnung erfunden und dabei sehr tüchtig gezeichnet und modellirt, verfehlt das Bild eines bedeutenden und edeln Eindruckes keineswegs, obwohl es viel realistischer gedacht ist als das erste. Ja selbst obwohl ihm noch etwas von jener rücksichtslosen Energie, jener geheimnißvoll packenden Kraft des Genies abgeht, die allein fähig sind, uns wahrhaft zu erschüttern, weil sie uns erst vollständig an die Wahrheit des Dargestellten glauben machen.

Nächst einem Friese in einem Berliner Privathaus, den ich nicht kenne, entstunden jetzt Illustrationen zu Nathan dem Weisen, die indeß keineswegs zu Bendemann's besseren Arbeiten zählen, und wieder eine Anzahl Bildnisse. Dann aber nahm er sich noch einmal zu einer bedeutsamen Arbeit

zusammen, zu Wandgemälden im Corneliussaal der Berliner Nationalgallerie, welche die Gewölbezwickel und Lunetten über den Cartons des Altmeisters ausfüllen. Gutentheils personifiziren sie künstlerische Eigenschaften, als Anmuth, Frieden, Dichtkraft, Forschung, Demuth, Begeisterung, Kraft und Freude ꝛc. meist glücklich, ja oft mit großem Formenreiz. Oder sie stellen in ganzen Compositionen Affekte dar, die in den Cartons vorkommen, wie Streiter um's Heil, freudig Erregte, heiliger Lehre Lauschende, Forschende, Reuige und Zerknirschte. Auch ganze allegorische Scenen, wie den Bund zwischen der Natur und dem Genius, findet man neben spielenden Kindergruppen, wie denn noch das Loos des Genius auf Erden in vier geistreich erfundenen Bildern dargestellt wird. Alle diese Compositionen verfolgen den Zweck sehr angemessen, das unten in den Cartons angeschlagene Thema einzuleiten oder ausklingen zu lassen, oder es in geistreicher Weise zu erläutern. Gerade in dieser Begleitung eines Anderen entwickelt die rezeptive Natur des Meisters einen unbestreitbaren Formenzauber und eine Fülle schöner Gestaltungskraft. Ja auch an fein der Natur abgelauschten Zügen fehlt es Bendemann niemals, wie er denn zumal in seinen reiferen Arbeiten am allerwenigsten das ist, was man einen Modellmaler nennt, vielmehr seine Figuren durchaus frei produzirt.

Welche Stärke er aber im Colorit sich allmälig errungen, sollte sich bald bei einer am frühen Morgen nach durchwachter Nacht auf dem Lager sitzenden grandiosen Penelope erweisen, die jetzt 1877 entstund und eine sichere Meisterschaft in der Darstellung der Beleuchtung des anbrechenden Tages zeigte, die bei aller Kraft der Farbe und Wahrheit



des Ganzen doch gerade durch das Stilvolle im Colorit wohlthuend wirkte.

Das nächste Jahr füllte der trotz seines Alters immer noch frische Meister nun wieder mit Portraiten aus, von denen die des Generals von Obernitz sammt Frau seine seltene Meisterschaft in anspruchslos edler und doch scharfer Charakteristik, wie großer Leuchtkraft der Farbe so schlagend zeigten, daß sie auf der internationalen Ausstellung in München 1879 unbedingt zum besten zählten, was diese Gattung bei allen Nationen hervorgebracht. Auf der allgemeinen deutschen Ausstellung in Düsseldorf 1880 war Bendemann dagegen blos durch ein weibliches Bildniß und drei mit Wasserfarben leicht colorirte, sehr geistvoll erfundene, aber doch mehr genreartig gehaltene Wüstenscenen vertreten. Zwei davon waren allerdings sogar sehr frühe Compositionen, sie aber großartiger gestaltet, durch eine dritte ergänzt, und in einen parabolischen Zusammenhang gebracht zu haben, war ihm doch jetzt erst gelungen. Und so haben sie wenigstens bewiesen, wie seiner Phantasie der Gestaltenreichthum noch keineswegs abhanden gekommen, ja sie zeigen sogar mehr Individuelles als viele andere Arbeiten von ihm. Dieß bringt mich schließlich auf eine besondere Eigenthümlichkeit des Meisters:

Muß man nämlich, wenn man dieß lange und so glückliche Leben überblickt, gestehen, daß wenige Künstler auf eine so reiche und zugleich so gediegene und werthvolle Produktion zurückblicken können, so wäre man versucht zu behaupten, daß Bendemann lange nicht die Anerkennung zu Theil geworden ist, die er in der That verdiente, obwohl er eigentlich persönliche Gegner oder gar Feinde kaum je hatte

und es ihm zu allen Zeiten auch an Bewunderern keineswegs fehlte. Dennoch ist er außer in seiner Jugendzeit niemals eigentlich populär geworden. Forscht man nun nach der Ursache dieses auffallenden Verhältnisses, so scheint sie in dem mit seinem Charakter eng zusammenhängenden ruhigen Gleichmaß seiner Fähigkeiten und einer gewissen Passivität des Naturells zu liegen, die ihn beide verhinderten, jemals seine eigene Persönlichkeit in seinen Schöpfungen so energisch auszuprägen, daß man sie so deutlich von allen anderen unterscheiden könnte, wie dieß selbst bei Künstlern der Fall ist, die das Handwerk der Kunst weit weniger verstehen als er, z. B. Alfred Rethel, Genelli oder Rahl. Ja, obwohl ich fast alles gesehen was er gemacht hat, so wäre ich doch bei jedem Bild auf's Neue im Zweifel, ob es ihm oder einem Anderen gehöre, wenn auch nie, daß das ein guter Meister sein müsse. Daß ihm aber dieser Reiz einer starken und energischen Individualität fehlt, das eben hat ihn nie so volksthümlich werden lassen, als es ein Schwind, Ludwig Richter oder selbst sein, meines Erachtens künstlerisch weniger begabter Zeit- und Schulgenosse Lessing ward. Um so mehr als seine Persönlichkeit durch die Erziehung in einem reichen Hause und den beständigen gewählten Umgang ganz von selbst etwas Aristokratisches bekam, das sich auch in seinen Werken — und zwar hier doppelt wohlthuend — ausspricht, wenn das aristokratisch ist, daß man allem Gemeinen gelassen, aber sorgfältig aus dem Wege geht.

Wie sie sich im Leben ausspricht, mag der Leser aus dem nachfolgenden Briefe sehen, in welchem mir der Meister auf meine Bitten seine Bemerkungen über diesen Essay mittheilte. Er ist so charakterisch für ihn und als das Zeugniß

einer Hauptperson in der Eingangs geschilderten Zeit so hochinteressant, daß ich mir die Erlaubniß erbat, ihn zum Schluß bringen zu dürfen, da er Bendemann's Denkart viel besser malt, als es meine biographische Kunst vermöchte. Und zwar gerade deßhalb, weil der Brief, wie man ja deutlich genug sieht, auch nicht im Entferntesten für die Oeffentlichkeit bestimmt war. Die Leser werden mir aber gewiß für die Mittheilung Dank wissen, wenn ich auch selbstverständlich schon viel von dem, was der Schreiber an meiner Arbeit tadelt, bereits modifizirt habe.

Düsseldorf, 6. Nov. 1880.

Sehr geehrter Herr Pecht!

Indem ich Ihnen hierbei Ihr Manuskript zurücksende, bitte ich zuvörderst um Entschuldigung wegen der eingetretenen Verspätung. Bis vor wenigen Tagen war ich durch so mancherlei in dem Maße in Anspruch genommen, daß ich dasselbe unangerührt liegen lassen mußte. Einer meiner Söhne, Corvetten-Capitain, war nach zweijähriger Abwesenheit auf dem Schiff „Prinz Adalbert“ mit seiner Familie bei uns zum Besuch; dazu kamen Sorgen um die Gesundheit meines ältesten Sohnes in Berlin, der wohl an den Folgen der drei Kriege leidet, die er mitgemacht hat, derselbe, welcher sich schon im Jahre 1864 auf den Düppler Schanzen als 24jähriger den Orden pour le mérite geholt hatte. Außerdem verhinderte mich selbst eine Affektion der Augen, dieselben ganz frei zu gebrauchen. So mußte ich denn Ihre Nachsicht in Anspruch nehmen!

Ich sage Ihnen nun meinen aufrichtigen Dank für Ihr Bild von mir. Ich habe mich in dem Spiegel gut wiedererkannt, oft nur zu gut wiedererkannt!

Einige Berichtigungen habe ich mir erlaubt am Rande zu vermerken. Für ein paar Punkte war mir dort der Raum zu knapp

und ich gestatte mir dieselben hier etwas weitläufiger zu besprechen. Zunächst betrifft es die Schilderung von Düsseldorf und von der ersten Zeit unseres hiesigen Lebens, welche Ihnen denn doch zu ärmlich und fast erbärmlich! von Ihrem Gewährsmanne in die Feder diktirt worden ist. Es gab doch trotz der Stille und Harmlosigkeit so manche tief ergreifende Anregung in der Umgebung (schöne alte Architekturen, schöne damals waldreiche Ebenen und Hügelketten) und im Leben. Die geselligen Kreise boten denn doch mehr als eine oberflächliche Kenntniß erkennen konnte. In den gebildeten Häusern (der Antagonismus in konfessioneller Beziehung trat bekanntlich in den höheren Kreisen erst in den 40ziger Jahren in Blüthe) fanden wir hohe Interessen für Malerei und Musik (die Anfänge der großen rheinischen Musikfeste), Literatur und Geschichte (letzteres anlehnend an die ansehnliche Landesbibliothek und deren Leiter). Dazu kam ein reger Zufluß von bedeutenden auswärtigen Persönlichkeiten, die bleibend oder vorübergehend verweilten. Einige derselben haben Sie genannt; aber der Verkehr, welcher z. B. mit Bonn und Köln u. a. O. stattfand, welcher uns bedeutende alte und junge Männer zuführte, Professoren und Burschenschafter, die Menge ausgezeichneter Musiker (Hiller, Chopin u. A.), welche bald von Mendelsohn angezogen wurden, konnte dem weniger bekannten Berichterstatter leicht entgehen. Ich darf das heitere rheinische Leben mit Festen und Carneval bei meiner Lobrede nicht vergessen. Dem Hofe des Prinzen Friedrich von Preußen standen wir namentlich in der ersten Zeit ganz fern, außer daß der Prinz ein paar Bilder kaufte. Viele meiner nächsten Freunde, sowie ich selbst, sind vielleicht kaum ein paar Mal dort gewesen. Von Einflüssen keine Rede! Ihre Schilderung läßt glauben, man hätte nur von Zuckerwerk und Mondschein gelebt und hätte nur Uhland gelesen. Wir hatten auch kräftige Speise, kannten unsere großen Dichter und Shakespeare so zu sagen auswendig und hatten unsere gemeinschaftlichen Interessen an deutscher Geschichte inclusive Religions- und Kirchengeschichte, welche damals freilich nicht so reichlich und gut genährt werden konnten wie jetzt. Die

Resultate davon sind nicht zu verwischen. Ich meine, der Hauptgrund für den Mangel an sogen. historischer Kunstausübung sei in dem Mangel an Anregung von Außen für dieselbe zu suchen, wie Sie dies ja auch bis zu einem gewissen Grade thun. Es fehlte an Aufträgen der Art, wie ich lange vergeblich solchen nachgelaufen bin. So haben wir Gegenstände für Bilder erfunden oder ergriffen, aller Art, um dem Drange und der Begeisterung nach Darstellungen Genüge zu leisten, welche das eigene Herz befriedigten und die Menschen fesseln und erheben konnten. Freilich haben wir dabei viel Lehrgeld bezahlt, um so mehr, als wir viel Aufmerksamkeit auf die Ausführung verwendeten, die denn auch bei der fehlenden Tradition gelegentlich auf Abwege gerieth. — Was würde aus München in der ersten Zeit ohne König Ludwig geworden sein? Cornelius freilich wäre derselbe geblieben, — aber so viele Andere? Und das Gros der jetzigen Münchener Maler, läuft es nicht ähnlich, wie das Düsseldorfer damals, nur in breiterer, realistischer Weise?

Ferner erlaube ich mir, Ihren Andeutungen über Wilhelm Schadow noch folgendes hinzuzufügen. Es ist sicher, daß er kein produktives Talent war, aber er hatte doch in Rom bereits seine Fresken in der Casa Bartholdy, in Berlin den Fries im Schauspielhause, mehrere Altarbilder und eine Anzahl größerer und kleinerer Portraits gemalt, welche Werke sämmtlich keineswegs zu verachten sind, innerhalb und außerhalb Berlins sehr anerkannt wurden, und von denen wir viel lernen konnten. Er ging bei seinen Anregungen auf uns ganz von denselben Prinzipien aus, die er in Rom eingesogen, wohl mit und vorzugsweise im Umgang mit Cornelius, den er sehr hoch stellte in der Kunst. Daher war hier eine seiner ersten Thätigkeiten, den Grafen Spee zur Fortführung der unter Cornelius begonnenen Freskogemälde in Helldorf zu veranlassen; Lessing, Mücke u. A. wurden dabei beschäftigt. Noch mehrere monumentale Arbeiten entstunden später auf seine Anregung. Er hat uns, denen er die Gabe zutraute, stets zu Arbeiten im sogen. historischen Sinne ermuntert und mit Rath und Lehre unterstützt. In richtiger Erkennt-

niß von der Mannigfaltigkeit der Anlagen hat er aber auch die übrigen Fächer der Malerei solchen Malern angerathen, welche für die sogenannte historische Malerei keine Gabe zu haben schienen; (das war damals etwas Neues). So ist er der Gründer der hiesigen Schule geworden, wenn auch viele der späteren Realisten sagen, sie wäre trotz ihm zur Geltung gekommen.

XXX.

Karl Friedrich Lessing.

Wenn wir täglich Gelegenheit haben, die unendliche Weisheit zu bewundern, mit welcher die Natur ihre Geschöpfe ausstattet, so muß man doch gestehen, daß sie wenigstens beim Menschen sich solcher Verschwendung nur selten schuldig macht. Vielleicht hängt damit zusammen, daß man sich nach und nach gewöhnen muß das Urtheil der Zeitgenossen selbst über berühmte Künstler ganz außerordentlich verschieden zu finden. Bei keinem ist das in erstaunlicherem Maße der Fall gewesen als bei Lessing, und findet selbst nach seinem Tode noch immer statt. Indeß wenn er den Einen früher als ein bahnbrechendes Genie ersten Ranges galt, während die Anderen kaum halbwegs Talent bei ihm zu finden vermochten, so hat sich das doch allmälig wenigstens so weit gebessert, daß man sich von diesen Extremen aus beiderseits ein gutes Stück entgegengekommen ist.

Da Lessing zu den wenigen zeitgenössischen Meistern gehört, die ich, im Bewußtsein mich beim besten Willen auf der verneinenden Seite zu befinden, niemals näher kennen

lernte, so stehe ich nicht unter dem Eindruck seiner Persönlichkeit. Allem nach muß gerade dieser aber ein bedeutender gewesen sein. Obwohl auch da eigentlich weniger durch das, was er sagte, als dadurch, daß er beharrlich schwieg, was im Verein mit einer schönen und imponirenden Gestalt gewöhnlich eine Art mystischen Zaubers um die Menschen verbreitet. Lessing soll aber besonders als Jüngling durch wahrhaft ideale männliche Schönheit gefesselt haben. Ueberdieß war er nach völlig übereinstimmenden Zeugnissen ein schlichter, biederer, durchaus männlicher Charakter von seltener Unabhängigkeit, der geborne Feind aller Tradition. —

Da es aber unsere Aufgabe hier in erster Linie fordert, das Talent festzustellen, den Werth, den die Werke haben und den Einfluß, den sie einst ausgeübt, wie die Stellung, die sie jetzt noch einnehmen, so müssen wir uns zunächst an diese halten und sie so unparteiisch, als Mitlebenden überhaupt möglich ist, zu prüfen suchen.

Dürfte darüber wohl kaum ein Unterschied der Meinung herrschen, daß sie jetzt in den Augen der Welt weit nicht mehr die Bedeutung haben, als da sie auftauchten, — so ist das ein Schicksal, dem nur ganz außerordentlich wenige moderne Produktionen entgehen. Es wird daher vor allem zu untersuchen sein, welche Umstände sie einmal eine so unbestreitbar große Wirkung in gewissen Kreisen ausüben ließen. Dazu ist nöthig, zunächst einen Blick auf die Zeit und die Verhältnisse zu werfen, unter denen sie entstunden.

Ein Großneffe des Dichters ist unser Maler, als das älteste unter 24 Kindern des fürstlich Biron'schen Justizraths Lessing in Breslau am 15. Februar 1808 geboren. Bald nach des Sohnes Geburt siedelte der Vater nach Wartenberg

an der polnischen Grenze über, wo Karl Friedrich die ersten Jugendjahre verlebte. Er fieng erst mit dem vierten Jahre zu sprechen an und blieb sein Lebenlang immer wortkarg, ward beredt nur in der Leidenschaft. Die Sprache war und blieb ebenso wenig sein Werkzeug als bei Makart. Der Vater war Pantheist und wirkte auf die Kinder in diesem Sinne, so daß er eine religiöse Jugenderziehung eigentlich gar nicht kannte. Der Tradition nach sollen die Vorfahren der Familie flüchtige Hussiten gewesen sein, die sich in Schlesien niederließen, einer derselben soll später die Augsburgische Confession mit unterzeichnet haben, was alles auf die Neigung unseres Malers sich mit diesen Stoffen zu beschäftigen gewiß nicht ohne Einfluß gewesen sein dürfte. Ueberaus streng und hart erzogen, ward er dadurch noch scheuer und verschlossener, ebenso gewöhnt all seine Genüsse in der freien Natur zu suchen. Die Neigung zum Zeichnen trat schon in der frühesten Jugend hervor und er lebte ihr eigentlich den ganzen Tag, machte aber in allem, was nicht auf Anschauung sondern auf Abstraktion beruhte, nur sehr geringe Fortschritte. Der Vater freute sich des hervortretenden Talents, bestund aber doch auf einer Gymnasialbildung, zu welchem Behuf er unsern Carl nebst einen jüngeren Bruder im 12. Jahre nach Breslau schickte. Als er dort aber nicht vorwärts kam, so bestimmte er ihn für's Baufach und ließ ihn im 14. Jahre in die Berliner Bauschule eintreten. Auch da zeigte er indeß nur Sinn für's Zeichnen, fieng daneben an mit großem Eifer Anatomie zu studiren und sammelte zu diesem Zweck Schädel und Knochen wie schon früher Pflanzen und Steine. Als er aber einst sich Kinderglieder verschafft und die Köchin seiner Großmutter, bei der er wohnte, bewogen hatte, ihm diese in

der Küche zu kochen, um sie vom Fleisch zu befreien, so wollte sein Unglück, daß die schlaflose Großmama früher aufstund als gewöhnlich, in die Küche kam und als sie einen Topf am Feuer sah, den Deckel aufhob, wo dann ein Kinderhändchen aus dem Wasser herausstund. Darüber erschrak sie so heftig, daß sie von da an einen großen Abscheu vor unserem Karl faßte und sich des scheuen, störrischen Jungens baldmöglichst zu entledigen suchte. Dazu sollte bald Rath werden!

Er hatte bei den Professoren Dähling und Rösel den ersten, glücklicherweise sehr soliden Zeichnungsunterricht empfangen; dazu kamen die Kunstschätze Berlins wie ein Besuch auf der Insel Rügen, welche dermaßen auf seine Neigung zur Malerei wirkten, daß er nunmehr selbst gegen den entschiedenen Willen des Vaters zu ihr übergieng und alle daraus entspringenden Folgen mit festem Muthe ertrug. Durch diesen Konflikt mit Vater und Verwandten wie seinen frühen Atheismus setzte sich aber in dem keuschen und strengen, tieffühlenden jungen Menschen eine melancholische Weltanschauung fest, die alsbald zum Ausdruck kommen sollte, wie sie ihn noch lange beherrschte. Denn schon 1825 rechtfertigte er seine neue Berufswahl durch ein Bild „der Kirchhof“, welches auf der Berliner Kunstausstellung so viel Aufsehen machte, daß es der Kunstverein nachher für das Doppelte des geforderten Preises angekauft haben soll, was den Vater dann bald mit seiner Unbotmäßigkeit versöhnte. Um so mehr als sich auch Wilhelm Schadow, in dessen Atelier Lessing inzwischen bekannt geworden war, lebhaft für ihn verwandte. Es begreift sich das, wenn man jenes in vieler Beziehung interessante Bild sieht, — schon darum, weil hier bereits der ganze Charakter fertig ausgesprochen vorliegt, wie sich Lessing fortan immer

als Landschaftsmaler gezeigt hat. Man sieht im Vordergrund einen verödeten Friedhof, überragt von der Ruine eines Kirchleins, darüber ein dunkler stürmischer Himmel mit flackerndem Licht, das auf einen Leichenstein im Vordergrund fällt, der unter dem Gebüsche hervorschaut. Farblos und mager mit spitzigem Pinsel gemalt wie die meisten Bilder jener Zeit, fast blos eine colorirte Zeichnung, ist die Composition eigentlich mehr eine Erzählung als ein Bild, d. h. eine farbige Darstellung, die man mit einem Blick übersehen kann. Das aber ist hier fast unmöglich. Denn erst wenn man langsam sich all seines überaus liebevollen Details nacheinander und oft mühsam genug bemächtigt, erhält man überhaupt einen Eindruck. Hat man diese so einfach und anspruchlos als möglich, ja oft noch fast kindisch vorgetragene Erzählung aber endlich durchbuchstabirt, so übt sie unstreitig eine große Kraft der Stimmung auf uns aus. Denn man sieht allmälig auch, daß der Künstler all diese kleinen Züge nicht etwa gedankenlos der Natur nachgeschrieben, wie es moderne Naturalisten thun, welche blos die Erscheinung geben wollen, sondern alles mit Sorgfalt gewählt und zu einem Ganzen zusammengetragen hat, das uns freilich nicht sinnlich erquickt, aber doch unser Gemüth tief und nachhaltig ergreift. Wobei man allerdings nicht recht weiß, ob es Pein oder Vergnügen ist was man empfindet, da zum letzteren eine Leichtigkeit gehört, die da absolut nicht zu finden. Ist der Romantiker, der nur am Vergangenen, Verklungenen Gefallen findet, der nur für die Freuden der Schwermuth Sinn hat, hier also bereits durchaus fertig, so versöhnt er uns aber durch die Liebe, mit der er alles umfaßt, durch die Wärme, mit der er alles durchdringt. Man hat bei dem auffallenden Talent, das der junge

Künstler hier schon in der Erfassung des malerischen Details und seiner Verbindung zu einem harmonischen Ganzen bewährt, den vollen Eindruck der düsteren und armen norddeutschen Natur, etwa so wie sie die Droste in ihren Gedichten so unübertrefflich und freilich farbenreicher schildert, es ist voll von jener Schlechtwetter-Poesie, die ja in aller nordischen Kunst eine so große Rolle spielt. Das Bild ist so eminent national, daß es absolut nur bei uns, auf diesem kargen Boden, so entstehen konnte. Darin liegt seine große Lebenskraft trotz alles kleinlichen und peinlichen Machwerks einer noch ganz unentwickelten Technik. Ja vergleicht man es mit dem, was zu jener frühen Zeit in Deutschland überhaupt gemacht wurde, so muß man es immerhin einen sehr auffallenden Fortschritt in Beseelung der Natur nennen. Denn das was die Klengel, Steinkopf u. A. damals machten, war entschieden gefühlloser und konventioneller. Erschien auch der Naturalismus der Münchener Kobell, Dillis, Dorner und Wagenbauer oder Dahl's in Dresden viel gesunder und erquicklicher, so blieb er dafür doch ziemlich nüchtern und stimmungslos. Darüber kann man sich freilich nicht täuschen, wenn man sich nicht absolut einreden will daß Holzäpfel besser schmecken als Orangen, wie dies Alles auch nicht entfernt klassische d. h. mustergültige Kunstwerke seien.

Da Schadow nun unsern Lessing beständig trieb, sich auch in der Figurenmalerei auszubilden, zu der er von Haus aus weder viel Neigung noch so hervorragende Begabung besaß wie zur Landschaft, so versuchte er sich auch jetzt schon in derselben und malte zunächst sein eigenes lebensgroßes Bildniß. Bald darauf schloß er sich dem Meister und seiner Schule auch bei der Uebersiedlung nach Düsseldorf im Jahre

1826 an. Dort erregte der bildschöne und stattliche blonde Jüngling mit seiner gehaltenen und ernsten Art ebensoviel Aufmerksamkeit und zog aus seiner einnehmenden Persönlichkeit, wenn auch ganz ohne sein Zuthun, offenbar keinen geringeren Vortheil, als seiner Zeit der allerdings noch viel dämonischer fesselnde und geistvollere Kammerdiener Rauch, jener nordische Hernani mit den bezaubernden Flammenaugen.

Die Verpflanzung in eine kleine Stadt ohne viel Naturschönheit, ohne klassische Kunstwerke, an denen sie sich hätten bilden können, ohne rechtes Volksleben wie in München, an einen Ort, wo die jungen Maler nur an den Theetisch des Herrn Direktors oder an die eigenen Genossen in der Schenke gebannt waren, ihre geistige Nahrung nur von ihnen oder aus der romantischen Literatur der Fouqué, Tiek, Hoffmann, Uhland, wenn's hochkam aus den Nibelungen bezogen, mußte dem aufblühenden Kunstleben nothwendig jenen süßlich-sentimentalen, salonfähigen Charakter aufdrücken, der uns heute so sehr an den Produktionen desselben auffällt. Zum Reisen fehlten Gelegenheit und Mittel gleich sehr, man beschränkte sich in dieser Beziehung auf die burggeschmückten Ufer rheinaufwärts und Exkursionen in die Seitenthäler oder in's benachbarte Westphalen. Da entstund denn freilich jene Fluth von Raubritterschlössern und Klosterruinen, Waldbrunnen mit schlafenden Rittern und Bergkapellen mit züchtig betenden Fräuleins, — jene gründlich ungesunde Romantik, mit der Lessing als ihr Erfinder jetzt eine Zeit lang alle Welt bezauberte und deßhalb eine höchst widerwärtige Fluth von Nachahmern fand, die das, was bei ihm nur eine Art von Kinderkrankheit war, alsbald zu einem System ausbildeten. Ihre weichliche Sentimentalität unterschied sich schon dadurch

von der naiven Freude eines Schwind oder Ludwig Richter an der malerischen und poetischen Schönheit der alten romantischen Zeit, als ihr der köstliche Humor dieser beiden ebenso abgieng als ihr prächtiges Stilgefühl, mit dem sie sich als unmittelbare Fortsetzer Dürer's und Holbein's darstellen. Denn Lessing sowohl als seine Nachtreter blieben durchaus moderne Naturalisten und ließen also eine um so tiefere Kluft zwischen Form und Inhalt ihrer Darstellungen bestehen, als ihnen wie gesagt jede humoristische Weltbetrachtung durchweg sehr fern lag. Dafür hatte Lessing wenigstens eine ächtere und innigere Empfindung als sein unausstehlich fades Gefolge. Das bewies er in dem bald darauf entstehenden berühmten „Klosterhof im Schnee", wo man in dem denselben umgebenden Kreuzgang die Nonnen in Prozession eine gestorbene Schwester in die hellerleuchtete Kirche zur letzten Ruhestätte tragen sieht. Einem persönlichen Erlebniß entsprungen ist diese Gegeneinandersetzung des Todes in der Natur und im Menschendasein mit so entschieden malerischem Talent und nicht minderer Kraft der Stimmung ausgeführt, daß sie auch heute noch eine hochpoetische ergreifende Wirkung macht. Ja sie übertrifft in dieser Beziehung wie in der Einheit und Harmonie des Tones gar viele spätere Arbeiten des Künstlers, wo er oft unangenehm fleckig, süß und bunt wird. So in jenem bekannten „Kirchhof im Schnee", wo ein Mönch düster sinnend vor dem Grabe steht, das er eben gegraben. Wie man nun aber auch über diese Gattung denken mag, so muß doch anerkannt werden, daß sie der junge Künstler selber erfunden und ihr durch die Kraft seines Talentes eine weitreichende Geltung verschafft hat. Es ist aber immer ein Zeichen von Kühnheit und Begabung, wenn man in der

Kunst ganz neue Wege einschlägt und damit weit verbreiteten Stimmungen zuerst zum Ausdruck verhilft, selbst wenn diese durchaus krank wären. Man hat es ja auch schon viel früher und später gesehen, daß junge Poeten oder Künstler, die sich im Grunde ganz vortrefflich befanden und die guten Dinge dieser Welt recht wohl zu würdigen wußten, sich darin gefielen, Weltschmerz zu affektiren und larmoyantes Zeug zu produziren. Bei Lessing aber scheint die Melancholie wirklich ächt gewesen und durch persönliche Erlebnisse noch verstärkt worden zu sein.

Hatte er nun alle diese Bilder schon mit bald geschickt, bald auch mit großer romantischer Willkür nicht allzu passend erfundenen Staffagen verbunden, so daß man oft kaum weiß was vorwiegt, die Figuren oder die Landschaft, weil jene durchaus selbständige, ja dem naturalistisch harmlosen Charakter dieser letzteren ganz widersprechende Ansprüche erheben, so trieb ihn Schadow jetzt dazu, sie zur unzweifelhaften Hauptsache zu machen. Da entstund denn nach einem verunglückten Tobias, den er blos dem Meister zu Gefallen unternommen, das seiner Zeit so berühmte „trauernde Königspaar". Wer das noch ganz schülerhaft komponirte und gezeichnete Bild heute sieht, wird den kolossalen Erfolg, den es thatsächlich hatte, kaum begreifen können. Jedenfalls ist derselbe ein merkwürdiges Beispiel, wie herabgekommen der Farben- und Formensinn, wie kränklich der Geschmack damals bei uns war. Obwohl derselben persönlichen Veranlassung entsprungen wie der Klosterhof, steht dieß Werk doch als poetischer Gedanke wie artistische Ausführung tief unter jenem, und es charakterisirt ganz den schlechten Einfluß, den Lessing's Freunde, Schadow voran, auf ihn hatten, daß sie es gerade waren, die ihn zur

Ausführung der erst nur als flüchtige Skizze gezeichneten Composition in überlebensgroßen Figuren trieben, wobei ihm Schadow sogar als Modell zu seinem nordischen Heldenkönig diente. Er ist denn auch darnach! Das in düsterer Halle trauernd neben einem Katafalk sitzende Königspaar zeigt sogar eine unglaubliche Ungeschicktheit der Composition. Daß die Beiden um den einzigen Sohn trauern sollen — früher hieß es eine Tochter —, der dort auf der Bahre liege, mußte man freilich in dem Catalog lesen, denn zu sehen ist es absolut nicht. Von der Macht und Großartigkeit der doch damals allgemein, also gewiß auch in Düsseldorf bekannten ähnlichen Figuren des Cornelius, z. B. des Ezels in den Nibelungen oder der Julia auf dem Sarge, ist hier keine Spur, man hat im Gegentheil den Eindruck eines Kartenkönigs. Nur die landschaftliche Stimmung des Ganzen zeigt das Talent des Malers, wo uns aber dann sofort die unorganische Mischung von Naturalismus in den Nebendingen und ganz konventioneller Auffassung der Charaktere auch wieder unangenehm berührt. Wie man in diesen kurzen und dicken, unschön zusammengekrümmten gemeinen Figuren vollends „stolze prächtige Gestalten" sehen konnte, wie selbst leidlich verständige Kunstschriftsteller behaupteten, das wird heute schwer Jemand begreifen. Um so mehr als Lessing es auch später, wo er doch ungleich mehr gelernt hatte, weder in seinen figürlichen Compositionen, noch selbst in seinen Landschaften jemals zu eigentlicher Größe und Erhabenheit der Form bringt, die doch seinem Zeit- und Schulgenossen Alfred Rethel so sehr zu Gebote stund.

Das zeigt sich auch in dem bald darauf entstandenen Bild der „Leonore", welche begleitet von Mutter und Schwester

einen der eben zurückkehrenden Krieger nach dem Geliebten fragt. Ganz charakteristisch für die herrschende romantische Auffassung aber ist es, daß Lessing das Costüm des sechzehnten Jahrhundert für die Szene wählte, die der Dichter doch mit allem Recht in seine unmittelbarste Gegenwart gesetzt hatte, wo religiöser Skeptizismus und Unglaube allein verbreitet genug waren, daß sie allenfalls auch ein verzweifelndes Mädchen befallen konnten. War die Auffassung auch sonst ziemlich kraftlos und almanachartig, so hat Lessing Einsicht genug gehabt, später niemals mehr Szenen zu malen, in denen Frauen eine irgend hervorragende Rolle spielen. Denn auch seine Zeichnungen zu Gustav Schwab's „Walter und Hildegard", die um diese Zeit entstunden, sind unbedeutend.

Durch die Lektüre des Schinderhannes und ähnlicher Volksbücher, wohl auch durch die damals noch sehr lebendige Tradition angeregt, fiel Lessing jetzt vollends auf die Darstellung von Räubergeschichten, was ihn in Verbindung mit der noch nicht verschwitzten Romantik zur kränksten aller Produktionen führte, die er überhaupt je gemacht hat, dem „Räuber und sein Kind". Ein sehr viel mehr irgend welchem verirrten sentimentalen Landschaftsmaler oder Sonntagsjäger als einem Uebelthäter gleichender eleganter Herr sitzt auf felsiger Höhe, den Kopf in die Hand gestützt, und blickt die Flinte im Arm träumerisch auf die weite Landschaft zu seinen Füßen hinunter, während er mit der andern Hand seinen eingeschlafenen Jungen umfaßt. Das ist nun freilich heute so völlig unverdaulich als ein gebildeter gefühlvoller Räuber überhaupt, geschweige denn noch ein mit spitzigem Pinsel peinlich und zierlich hingeschriebener, wie dieser nüchterne Unhold es war. Nichtsdestoweniger erregte gerade diese

Verirrung das hellste Entzücken im sentimentalen Deutschland, das alles Gedächtniß dafür verloren zu haben schien, wie sein Schiller schon fünfzig Jahre früher einen Räuber aus den gebildeten Ständen aufgefaßt. Weit besser sind lauernde Räuber auf wildem Fels und eine kämpfende Rotte Kriegsgesindel, das auf heraufziehende Feinde unten im Thale feuert, während eine Dirne mit geladener Pistole einen vornehmen Gefangenen bewacht und man in der Ferne ein brennendes Schloß sieht. Da ist mehr frisches gesundes Leben. Aber gerade das gefiel der Masse viel weniger als jene Ausgeburten einer abgequälten kranken und armen Phantasie, die mir und Anderen damals Lessing auf viele Jahre hinaus gründlich verleideten. Zu ihnen gehört auch ein büßender Räuber, der vor einem mit dem Kelch zur Tröstung eines Kranken des Wegs dahin ziehenden Priester auf den Knieen liegt. Wenn man bedenkt, welche kühnen Griffe damals schon Kaulbach mit seinem Narrenhaus und seinem Verbrecher aus verlorner Ehre in die Nachtseiten des Lebens that, so muß man diese Katzenjammerpoesie nothwendig um so schwächlicher finden, als sie sich in der magersten ärmlichsten Form aussprach und peinlich jeden Grashalm gewissenhaft ausführte, den der angeblich mit der Gesellschaft in Krieg befindliche niedertrat, während der Maler uns das doch nicht einen Augenblick von solch wohlerzogenem, gefühlvollen Mann glaubhaft zu machen verstund, der eigentlich nur ein Selbstportrait war. Besser ist eine Zeichnung aus dieser Zeit, welche die Entführung eines polnischen Prinzen darstellt, wo die mitten im dichten Wald durch den Schnee dahin sausende Reiterschaar einer gewissen packenden Wahrheit nicht verfehlt, obwohl auch hier die eigentliche Macht, das Großartige in der Formengebung durchaus fehlt.

Obschon Lessing sich hier überall höchstens als ein begabter Genremaler erwies, so trieb ihn Schadow doch schon früh auch auf das historische Gebiet, indem er ihn dem Grafen Spee zur Ausführung eines Freskobildes auf seinem Schlosse Heltorf vorschlug, wo derselbe sich schon zu Cornelius Zeiten einen ganzen Saal mit solchen verzieren zu lassen angefangen hatte, welche die Geschichte Barbarossa's darstellen sollten. Ich weiß nicht, ob Lessing es selbst war, der sich die Schlacht von Ikonium ausgesucht hatte oder ob sie ihm Schadow oktroyirte. Auch habe ich nur den in lebensgroßen Figuren ausgeführten Carton gesehen, in welchem er aber trotz der frühen Entstehung eine weit vorgerücktere künstlerische Bildung, größere Meisterschaft der Zeichnung zeigt, als in allen bisher erwähnten Figurenbildern. Ja sogar einen Versuch, den Forderungen der Freskotechnik gemäß, die Form zu vereinfachen, also zu stilisiren, bemerkt man an diesem Rothbart, der im wilden Schlachtgetümmel die Feinde vor sich niederschmettert. Das Streben nach scharfer Charakteristik ist überall bemerkbar, die Bewegungen lebendig, das Nackte mit viel Studium gezeichnet, dagegen fehlt allerdings gerade die eigentliche Größe, das Ueberwältigende, Heldenhafte auch hier. Die Ausführung in der ihm ganz fremden Freskotechnik soll weniger gelungen sein, er übernahm dieselbe daher auch nie wieder, sondern ließ die nächste Composition durch seinen Freund Plüddemann ausführen. Sie stellt die Erstürmung von Ikonium und dabei den Herzog Friedrich von Schwaben dar, der durch die Bresche eingedrungen sich mit den Sarazenern herumhaut. Außer diesem Gegenstand hat Lessing noch mehrere Szenen aus den Kreuzzügen in jener Zeit komponirt, so die Pro-

zession der Sieger zum heiligen Grab, Gottfried von Bouillon an der Spitze, nach der Erstürmung Jerusalems. Ebenso hat er dann auch Barbarossa gemalt, wie er im eroberten Mailand die Häupter der Ueberwundenen empfängt, eine Szene, der er den Tod des großen Kaisers folgen ließ. Man kann nicht sagen, daß seine genreartige Behandlung diesen Stoffen gerecht wurde, gerade das halbmythische Colorit dieser romanischen Periode wie die Behandlung ihres Costüms gelingen ihm nicht recht. Dazu war er von Haus aus viel zu sehr auf die unmittelbare Naturanschauung, ja auf die Benützung des Modelles gestellt. Denn gerade der Ueberfluß an gestaltenbildender Phantasie, die Leichtigkeit sich in die Eigenthümlichkeiten der verschiedensten Zeiten zu versetzen, sind das, was man Lessing am allerwenigsten nachrühmen kann.

Es war ohne Zweifel ein Gefühl dieses Mangels und die Ehrlichkeit wie der Unabhängigkeitsdrang seiner ächt deutschen Natur, die ihn jetzt mit der Romantik völlig brechen und entschlossen die Bahn des künstlerischen Realismus betreten ließ, dessen Vorkämpfer er von nun an in Deutschland ward auf die Gefahr hin, sich mit Schadow, der bisher beim besten Willen doch sein böser Genius gewesen, gänzlich zu überwerfen. Das sollte sich an dem Bilde zeigen, welches nunmehr seinen Ruf selbst über die deutschen Grenzen hinaus trug, der einst so berühmten Hussitenpredigt (1835). Wenn man das bei seinem Erscheinen mit solchem Jubel begrüßte Werk heute sieht, wird man denselben freilich kaum begreifen, ja schon auf der ersten allgemein deutschen historischen Ausstellung in München 1858 vermochte es nicht mehr die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, weil der Maler gerade auf

diesem Wege ziemlich rasch überholt worden war. Wir sehen am Rande eines Waldes, ein von den Gefährten eben in Brand gestecktes Kloster hinter sich, einen hussitischen Prediger, den Kelch in der erhobenen Rechten, wie er einem Häuflein aus dem Kampfe kommender Streiter mit düsterer Extase einen Vortrag hält, den sie mit nicht weniger finsterem Ernst anhören. Die Charakteristik der verschiedenen Figuren zeigt sehr deutlich, daß der Maler diese wilden und bornirten czechischen Fanatiker aus eigner Anschauung kannte, jeder Einzelne ist gut individualisirt und faßt das Gehörte je nach seinem Charakter richtig nuancirt auf. Die Charaktere sowohl als auch die Stände sind in dem Haufen leicht erkennbar, alles Detail, Costüme, Waffen u. dgl. ist mit einer sogar viel zu auffallenden Sorgfalt möglichst nach der Natur studirt und wiedergegeben. Aber gerade jene wilde Gluth der Begeisterung, die uns hinreißen, jene Art von Idealisirung, die uns an die fürchterliche Wirkung, an die gewaltigen Thaten dieser fanatisirten Menge glauben machen könnte, fehlt gänzlich. Vergebens sucht man in diesen sehr gewöhnlichen Menschen das Ueberwältigende, die Größe und Macht, wie bei der Farbe die zwingende Gewalt der Stimmung. Das Bild muthet im Gegentheil jetzt an wie die gründlich nüchterne und schmucklose, aber gewissenhafte Erzählung eines Philisters, welcher der Szene etwa zufällig beigewohnt. In dieser Beziehung bleibt der Maler weit hinter der späteren Schilderung ähnlicher Szenen von Czermak zurück, die uns durch die Schönheit und Kraft, die unbezähmbare Wildheit ihrer Menschen das Blut erregen, selbst wenn sie oder vollends ihre Stammverwandten, die Schafdiebe in Montenegro, uns noch so antipathisch wären. Der Pulsschlag leidenschaftlicher Be-

geisterung, der Inspiration fehlt dem Bilde; man sieht überall im Gegentheil die Mühe zu deutlich, die es dem Maler kostete, alle Einzelheiten so wahr zu machen und eine Figur langsam an die andere zu reihen, bis das Ganze fertig war. Ebendeßhalb entbehrt es auch so sehr des einheitlichen Gusses, der Stimmung, so daß man gar nicht mehr begreift, wie dergleichen einst so wirken konnte. Umsomehr als neben ihrer zerstreuten Composition auch noch die Form der etwas unter Lebensgröße gehaltenen Figuren den mesquinen Eindruck erhöht, da er nicht durch die im nüchternsten Tageslicht gehaltene, jeder Concentration entbehrende Beleuchtung aufgehoben oder verdeckt wird. Man muß sich erst in's Gedächtniß zurückrufen, daß dies Bild eben doch gerade dadurch ein Markstein in der Geschichte unserer Malerei ward, weil es das erste entschlossene Auftreten des Naturalismus auf dem Felde der Malerei in Norddeutschland bezeichnet, — ein Erfolg, wie ihn Peter Heß im Süden mit seinen Tirolerschlachten und dem Einzug König Otto's gleichzeitig errang. Daß aber gerade diese Art von philiströs, genreartiger Auffassung, diese ehrliche Bornirtheit uns tief im Blute steckt, das zeigen schon unsere Altdeutschen, mit denen dies Bild eine weit größere Seelenverwandtschaft hat als damals sonderbarer Weise irgend Jemandem einfiel. Ist seine Auffassung der Hussiten völlig unzulänglich, so ist sie dafür ächt national, die deutsche Kunst hat zwischen dem nüchternsten Realismus und höchsten Idealismus schon oft hin- und hergeschwankt, der erstere blieb aber der Masse immer weit verständlicher und sympathischer.

So wurde denn Lessing jetzt im Handumdrehen außerordentlich populär, während es ein Cornelius oder Rethel nie dazu bringen konnten. Denn das Ideal und die sehr philister-

hafte Wirklichkeit blieben uns immer streng getrennte Potenzen; indem wir uns für das eine mehr nur theoretisch begeisterten, blieb uns im Grunde doch die andere beständig im Blute stecken.

Gerade die Fehler von Lessing's Bild, die völlige Unfähigkeit, das Unwesentliche dem Wichtigen, die Nebendinge der Hauptsache unterzuordnen, — dieser ächt nationale Zug, der sich durch unsere gesammte politische wie Kunstgeschichte zieht, der die Quelle unseres Partikularismus wie der eigensinnigen Kleinlichkeit unserer altdeutschen Kunstwerke ist, sie erwarben dem jungen Maler jetzt die Herzen der Menge. Sehr komisch ist dabei, welch' schöne Titel wir immer wieder für diese Eigenschaft finden, wie es bald der Glaube, bald die Treue, bald die Liebe, die Freiheit und Geistesunabhängigkeit sind, die da herhalten müssen, um diese Kleinlichkeit des Sinnes, den eigensinnigen Absonderungstrieb zu rechtfertigen, — wie man dies Alles auch jetzt wieder bei Gelegenheit von Lessing's Tode in seinen Schilderungen bis zum Eckel lesen konnte. Ich hatte das Bild damals 1836 zugleich mit Bendemann's Jeremias in Dresden ausgestellt gesehen, darf aber doch gestehen, daß uns Allen der letztere, obwohl auch noch etwas an demselben Fehler einer ungenügenden Beherrschung des Gegenstandes leidend besser gefiel, weil er mehr Formenschönheit besaß. Daß die größere Ehrlichkeit, wie sie Lessing's Bild zeigt, in der Kunst auch eine Schönheit ist, wollte uns noch nicht einleuchten und flößt mir wenigstens auch heute nur eine kühle Theilnahme ein.

Lessing aber war jetzt offenbar erst in sein eigentliches Fahrwasser, — auf jenes Stoffgebiet gefallen, das seinen ganzen Gedankenkreis beherrschte und von dem er daher auch mit

Recht nie mehr abgieng. So folgte jetzt schon 1836 der Ezzelin, im Gefängniß von zwei Mönchen besucht, von denen der Eine mitleidig ihn bekehren will, während der Andere sich von dem trotzigen Atheisten mit Abscheu abwendet. Für einen überlegenen, vorurtheilsfreien Geist wie Kaulbach, wäre das eine sehr interessante Aufgabe gewesen, für Lessing aber, den es gerade charakterisirt, daß sein malerisches Talent jedenfalls immer noch größer war als sein Geist durchdringend, ja dessen Wirkung zum großen Theil darauf beruht, daß er im Gegensatz zu Voltaire, qui avait l'esprit de tout le monde plus que tout le monde, eben nicht mehr Geist hatte als alle Welt, war diese Wahl eine sehr unglückliche, wenn sie auch seinen gesunden Instinkt bekundete. Was für ein Meisterwerk hat Tizian aus einem ähnlichen Vorwurf, dem unsterblichen „Zinsgroschen" gemacht! Es ist aber eine alte Erfahrung, daß kein Künstler seinen Figuren mehr Geist leihen kann als er selber hat, und so mußte denn auch Lessing, dessen Größe jedenfalls mehr im Charakter liegt, nothwendig scheitern. Sein Ezzelin ist eine, überdies schlecht gemalte Modellfigur, theatralisch ohne irgendwelch ergreifendes geistiges Leben, so daß die Mönche, die mehr auf dem Niveau des Malers waren, ihn an Interesse weit überragen, viel glaubwürdiger erscheinen. Auch ist das Colorit schlechter als bei den Hussiten, ohne Reiz und stillos. Es hängt das mit einer andern Eigenheit des Malers zusammen, der, offenbar in seinem Selbstgefühle mächtig gehoben durch den kolossalen Beifall, sich nun darauf kaprizirte, niemals klassische Bilder anzusehen, geschweige denn zu studiren, um seiner Originalität nicht zu schaden. Sein Oheim oder Goethe und Schiller, die einen Shakespeare, ja selbst einen Diderot so eingehend und

eifrig studirten, waren hier offenbar anderer Meinung. Da die Malerei eine längst erfundene Kunst ist, so leuchtet es ein, welche Querköpfigkeit darin liegt, sie noch einmal erfinden, ja selbst auf die Kenntniß des Besten verzichten zu wollen, was schon in ihr geleistet worden. Da aber der Mensch nun einmal ohne Ideale absolut nicht vorwärts kommen kann, in der Düsseldorfer Akademie überdieß alle Maler zusammenarbeiteten, so bekam man bei solchem Verfahren eben schlechte Ideale statt klassischer, und die sind denn auch auf dem Ezzelin nur zu gut zu sehen.

Ihm folgte die Gefangennehmung des Papstes Paschalis durch Heinrich V. War der Ezzelin ein entschiedener Rückschritt, so kann man von diesem gewiß auch nicht behaupten, daß er das Gegentheil sei, obwohl wenigstens der Papst selber, der sich diesem Kaiser gegenüber seiner Ueberlegenheit wohl bewußt ist, gut erfunden genannt werden muß. Um so weniger freilich ist es alles Andere, hier wird Lessing sogar wie beim Ezzelin theatralisch, wie man immer zur Phrase greift, wenn einem die Gedanken ausgehen. Sein Kaiser ist ein übermüthig ungezogener Junge, der auch nicht die Spur von Glaubwürdigkeit hat und die Ritter hinter ihm schlecht exerzierte Statisten. Trotzdem sieht man bei aller Unzulänglichkeit doch wenigstens das Bestreben, dem historischen Hergang gerecht zu werden und die Charaktere menschlich zu motiviren, wobei freilich der Papst ganz ungeheuer in Vortheil geräth, — was sicherlich nicht des Künstlers Absicht war. Obwohl dieß Bild selbst bei seinem Erscheinen keinen großen Beifall erntete, hat es Lessing doch später 1856 sogar in überlebensgroßen Figuren wiederholt. Wahrscheinlich doch nur, weil es eben noch einmal bestellt und gut bezahlt wurde.

Es bringt uns das auf die häuslichen und geselligen Verhältnisse des Künstlers. Er hatte bald, nachdem er in Düsseldorf Aufsehen gemacht und mit Bestellungen überhäuft worden war, sich zwei Schwestern kommen lassen, die ihm eine Haushaltung einrichteten und führten. Ebenso hatte er sich, nachdem er eine Richtung eingeschlagen, die des eifrigen Convertiten Schadow Beifall unmöglich finden konnte, von der Akademie ganz zurückgezogen und sein eigenes Atelier gebaut, war somit ohne es zu wollen gewissermaßen an die Spitze der sich allmälig gegen die akademische Partei bildenden Opposition der Naturalisten gedrängt worden. Dann folgte 1840 seine Verheirathung mit einer geistvollen und gesellig überaus begabten Frau, was beim Heranwachsen einer großen Familie zu einem theueren Hausstand führte. Das nöthigte ihn oft Bilder zu wiederholen und überhaupt mehr zu malen als immer gut war, blos um den Anforderungen dieser nach rheinisch-norddeutscher Sitte ziemlich üppigen Haushaltung genügen zu können. Dieses der Gediegenheit künstlerischer Produktion nicht eben günstige Verhältniß ist in Düsseldorf oft wiedergekehrt und hat sich in neuerer Zeit sogar zu einer Art sozialen Krankheit ausgebildet, so daß ich es nothwendig ein für allemal berühren mußte, weil man ohne diese beständige Schraube gar vieles im dortigen Kunstleben nicht erklären könnte. Sie war damals um so nachtheiliger in ihrer Wirkung, weil die Preise, die für Bilder gezahlt wurden, nach unseren heutigen Begriffen unerhört gering waren und oft kaum ein Zehntel der jetzt gezahlten betrugen. So erhielt Lessing in den dreißiger Jahren für seine Landschaften gewöhnlich vierzig bis sechzig Louisdor, also 700—1200 Mark, dabei war aber die Technik der Oel-

malerei noch so wenig ausgebildet und peinlich, daß man es selten über drei, vier Bilder im Jahr hinausbrachte und Lessing's intimster Freund, Uechtritz, z. B. es schon als etwas Außerordentliches rühmt, daß dieser in zehn Jahren deren acht und zwanzig gemalt. Die Historienbilder wurden aber verhältnißmäßig noch viel schlechter bezahlt, obwohl ihre Herstellung durch Modelle, Costüme rc. viel kostspieliger ist; für das trauernde Königspaar erhielt Lessing blos 600 Thaler und selbst als hochberühmter Meister für sein letztes kolossales Historienbild, die Disputation, nur 28000 Gulden. Kamen denn also die Meisten aus der Geldverlegenheit gar nie heraus, so soll speziell der überaus gutmüthige Lessing in dieser Beziehung um so mehr gelitten haben, als sich die geselligen Anforderungen mit dem wachsenden Rufe des Künstlers und dem Herzuströmen der Besucher fortwährend steigerten. Daß diese Art von Gastfreiheit in München kaum je existirte, hat es allein ermöglicht, wenn sich die dortigen Künstler, obwohl sie noch viel schlechter bezahlt wurden, doch verhältnißmäßig häufiger eine bescheidene ökonomische Unabhängigkeit errangen.

In den bisher erwähnten Arbeiten, vorab der Hussitenschlacht, waren Voraussetzungen genug gegeben, daß Lessing jetzt auf den Stoff gerieth, dem er die fortan berühmteste seiner Schöpfungen verdanken sollte, jenen Huß vor dem Concil oder vielmehr in der Voruntersuchung, der bei seinem Erscheinen 1842 so großes Aufsehen gemacht hat, ja sich zu einem wahren Ereigniß in der deutschen Kunstwelt gestaltete. Es wird einem auch dießmal ziemlich schwer, das zu begreifen, wenn man das Bild jetzt sieht, und man muß sich schon vergegenwärtigen, daß was man heute auch davon halten mag, damals vielleicht Manche es besser komponirt hätten,

aber doch kein deutscher Maler im Stande gewesen wäre es im realistischen Sinne so gut in Oel zu malen wie es in der That gemalt ist. Denn die Klarheit der Farbe und Solidität des Auftrags, die es wirklich besitzt, waren zu jener Zeit in Deutschland unerreicht. Nichts destoweniger wird man gleichwohl auch hier sagen, daß sich Lessing theils durch den Beifall einer unverständigen Menge theils durch die innere Neigung, auf ein Feld hat drängen lassen, dem er weder geistig noch künstlerisch völlig gewachsen war. Selbst wenn man die große Objectivität und Ehrlichkeit gerne anerkennt, der er sich bei der Darstellung befleißigt. Um so mehr als sie sogar soweit geht, daß er jene Clerisei verhältnißmäßig noch viel zu gut wegkommen läßt, die Huß doch nur deßhalb verbrennen ließ, weil er ihr unbequem wurde, sobald er auf Sittenreinigung und Zurückführung der Kirche zur Armuth und Keuschheit drang, wovon ihr das Eine so abgeschmackt erschien als das Andere. Man begreift jetzt rein nicht, wie man von Seite der ultramontanen Partei und freilich noch mehr von der eifersüchtiger Kunstgenossen das sehr harmlose Bild anfeinden, ja daß Philip Veith sich soweit vergessen konnte seinen Ankauf durch das Städel'sche Institut zum Motiv der Aufgabe seiner Stellung als Lehrer dort zu machen. Es war das indeß — zu seiner Ehre darf man es wohl annehmen — schwerlich der Zorn über die Auffassung oder die gar nicht vorhandene Glorifikation seines Helden, sondern viel wahrscheinlicher der Widerwille vor dem Fanatismus bornirter Philister, die sich vor Entzücken gar nicht zu lassen wußten, daß hier ein renommirter Künstler die Sachen genau so ansah, wie sie. Weil er den Pelz des Huß, den Brokat der Bischöfe so schön natürlich darstellte, daß Gevatter Schnei-

der und Pelzhändler fast bis auf den Groschen angeben konnten, was die Elle gekostet, fanden sie, daß das ein großer Meister sein müsse! In der That zeigt Lessing auch hier, daß er über die genreartige Auffassung nicht hinaus kommt, daß er die Nebendinge nicht der Hauptsache unterzuordnen versteht, selbst wenn er auch seinen Vorwurf nach besten Kräften in den Quellen studirt und unstreitig so reiflich durchgedacht hat als ihm dieß überhaupt möglich war. Aber sein inmitten der düsteren romanischen Halle an einem Büchertische stehender, die eine Hand betheuernd aufs Herz, die andere auf die geöffnete Bibel legender Reformator ist ein nervöser, schwächlicher, ganz moderner Berliner Professor, nicht jener Held, der unerschrocken dem Kaiser seine Wortbrüchigkeit vor versammeltem Concil so vorwarf, daß dieser seinen Blick nicht auszuhalten vermochte und der dann ruhig zum Scheiterhaufen schritt, wie es Huß that und noch mitten in den Flammen sein »Exoriatur aliquis« den Verfolgern ins Gesicht schleuderte. Dazu fehlt dem kränklichen querköpfigen Mann durchaus das Zeug, man braucht ihn in Gedanken nur mit dem Paulus des Raphael oder mit Rietschel's Luther zu vergleichen, um sich des ungeheueren Abstandes alsbald bewußt zu werden. Ebenso sind die rechts und links um ihn herumsitzenden Kirchenfürsten viel zu modern gutmüthig und civilisirt, gleichen jenen tückischen Italienern oder grausamen Spaniern, die ihn am Morgen ruhig verbrennen ließen und Nachmittags dann lustig mit ihren Maitressen zum Wein hinaus in den Wald ritten, so wenig als möglich. Man muß die Herren schildern wie Mantegna oder Zurbaran um dergleichen zu begreifen. So sieht denn auch die ganze Disputation mehr akademisch, aber absolut nicht aus als ob sie

zu solchem Ende führen könnte, dessen Huß doch im Vorhinein sicher war, sobald er nicht wiederrief. Hier hat Kaulbach in seiner Renaissance sowohl als im Arbues ein ungleich größeres Verständniß der Zeit und der Menschen bewiesen, wie denn das dämonische, das so tief in ihm stack, Lessing, der durchaus zu den „sentimentalen Eichen" gehörte, völlig abgieng. — Vermißt man also in dem Bilde gänzlich die schneidige Energie, die zur Darstellung eines solchen Gegenstandes gehört, so verdankte es doch, da dem gutmüthigen deutschen Publikum alles Grausame tief zuwider ist, gerade diesem Mangel seinen Erfolg, der nun freilich nur vorübergehend sein konnte. Und der Ehrlichkeit die überall aus demselben spricht, jenem „redlichen Bestreben" mit dem man damals in Düsseldorf alle Schwächen der Schule zudeckte und sich damit über die Inferiorität der eigenen Leistungen gegenüber den gleichzeitigen der französischen Romantiker, z. B. dem berühmten Colloque de Poissy des Robert Fleury tröstete. So lange man sie nicht sah natürlich, — denn wie erst Gallait's und anderer von Haus aus sicherlich nicht mehr als Lessing begabter, dafür aber an klassischer Kunst gebildeter Meister Werke in Deutschland ihren Triumphzug hielten, da war es mit dieser Art von philiströser Historienmalerei sofort auch beim Publikum aus.

Einstweilen warf sie aber noch entsetzlichen Staub auf, weil sich die politische Parteiwuth der Sache bemächtigte, die damals wie leider noch heute in alle Verhältnisse hineingetragen ward und jedes unbefangene Urtheil auch über ganz fernliegende Gegenstände fälschte. So ward Lessing zum Heros der Glaubensfreiheit und zu weiß Gott was alles so lange gestempelt, bis er es am Ende selber glaubte und seine ideale

Welt mit einer immerhin sehr ehrenwerthen Consequenz da hinein verlegte. Denn dem Huß ließ er schon 1844 einen Kaiser Heinrich V. folgen, dem als Gebanntem an der Pforte des Klosters Prüfening der Abt den Eintritt verwehrt, und einen Carton Heinrich IV. auf dem Wege nach Canossa die Alpen überschreitend. Endlich 1850 ein neues großes Hußbild, das den Gang des Reformators zum Scheiterhaufen darstellte. Hier zeigt sich nun doch ein beträchtlicher Fortschritt gegen die früheren Bilder, der Maler hat sich mehr in den wahren Charakter jener Zeit hineingearbeitet, auch ist der ganze Wurf der Composition viel glücklicher und malerisch am brauchbarsten von all seinen Compositionen. Lessing stellt den Huß vor dem Tode knieend und betend dar, die gut erfundenen Henker hinter ihm links auf der Höhe neben dem Scheiterhaufen ihn erwartend, was, da seine wie ihre dunkle Silhouetté in die helle Morgenluft ragt, einen dämonischen Eindruck macht. Die Sanbenitomütze mit den Teufelsfratzen ist Huß vom Kopf gefallen und ein bewaffneter Bürger hebt sie auf, um sie ihm wieder aufzusetzen. Huß' Anhänger und allerlei Volk füllen in dichten Massen den Vordergrund links. um den Scheiterhaufen, rechts sieht man hoch zu Roß, kalt und streng, den Herzog von Bayern, der die Exekution leitet und einen triumphirenden Bischof, nebst anderen in ihrer Bosheit gut charakterisirten Priestern und die Soldaten, welche auch weithinaus den ganzen Hintergrund füllen. Durch die glücklichere Massenvertheilung erhält man hier vorweg den Eindruck, daß etwas sehr Schreckliches und Unheildrohendes vorgehe, — ein gewaltiges Unrecht, das nicht ungesühnt bleiben könne. Da die Musterung der besser im Zeitcharakter erfundenen Einzelfiguren es bestätigt, so ist das Bild immerhin

ein hochachtbares Werk, obwohl das Colorit auch hier nicht eben stimmungsvoll erscheint, was aber der geschickteren Anordnung halber doch weniger stört als ehedem.

Obwohl der Gegenstand unzweifelhaft einer der poetischsten und zugleich malerisch dankbarsten ist, die man sich denken kann, wenn er wie hier bei aller ächten Wärme, ja Begeisterung, mit voller Objektivität und Verständniß jener furchtbaren Zeit gemalt wird, hat das Bild dennoch selbst im protestantischen Norden nicht die Wirkung seiner Vorgänger mehr gemacht. Einerseits weil man inzwischen technisch viel vollendeteres gesehen hatte, andererseits gerade weil es besser war, weniger auf die Sentimentalität spekulirte. Indeß hat das noch einen weiteren Grund. Lessing ist in all seinen Historienbildern eben viel zu abhängig vom Modell und beherrscht weder den Gegenstand noch die Mittel der Kunst ausreichend genug, um je den Eindruck vollständiger Freiheit zu machen, etwas Ueberwältigendes und Erhabenes zu erreichen und nicht im Einzelnen oft schwächlich zu erscheinen. Man braucht hier gar nicht an moderne Franzosen, die dem auch selten entgehen, sondern nur an die schlichte Art der alten Florentiner oder vollends gar an die eiserne Energie Dürerischer Apostel zu denken, um sich dessen sofort voll bewußt zu werden. Daß aber Lessing solche Vorgänger vollkommen ignoriren zu dürfen glaubte, zeugt denn doch von einer durch die unsinnige Lobhudelei erzeugten Selbstüberschätzung. Denn wo hätte er denn sonst den Charakter jener Zeit studiren sollen, wenn nicht bei denen, die in ihr lebten?

Da nun der tausendjährige Kampf des deutschen Geistes gegen die Uebergriffe der römischen Hierarchie einmal der ideale Inhalt seines Lebens wie seiner Kunst geworden war, gieng

er nun von Huß zu Luther über und malte ihn, wie er an kaltem Wintertag vor dem Elsterthore in Wittenberg die Bannbulle auf dem Scheiterhaufen verbrennt. Wir sehen ihn dieselbe eben über dem schon von Studenten entfachten Feuer haltend und gen Himmel blickend umgeben von dem ängstlichen Melanchthon und Bugenhagen, sowie von einem ganzen Chor von Studenten und Bürgern. Klar und leicht verständlich komponirt wie das Bild ist, fällt einem doch sofort auch hier wieder auf, daß trotz der genauen Kenntniß alles Costümlichen der Charakter der Zeit so wenig überzeugend wiedergegeben ist als der Ernst einer großen historischen Handlung, des Ausgangspunktes einer neuen weltgeschichtlichen Epoche. Dazu ist eben die Behandlung wiederum viel zu naturalistisch und genreartig, was uns immer an die unmittelbarste Gegenwart mahnt, nie in die Vergangenheit zurückversetzt. Die zeitliche Ferne verträgt eben in ihrer Schilderung ebenso wenig minutiöses Detail als die räumliche, und die stoffliche Wahrheit schadet darum der historischen. Vor Allem aber reicht Lessing's Kraft der Charakteristik nicht aus, um typische, wahrhaft interessante Gestalten hervorzubringen, die sich uns so unauslöschlich in's Gedächtniß einprägten, wie es die aller großen Historienmaler unfehlbar thun.

Es folgte nun noch die übrigens völlig unbedeutende Anheftung der Thesen an die Wittenberger Schloßkirche ohne viel künstlerischen Werth, und jene schon erwähnte Wiederholung der Gefangennehmung des Paschalis. Sie war das letzte Bild, das er in Düsseldorf malte, wo sich seit Anfang der fünfziger Jahre eine stets wachsende Opposition gegen diese ganze mehr gesinnungstüchtige als künstlerisch werthvolle Malerei gebildet hatte, der inzwischen Rethel eine so ungleich

großartigere und machtvollere, dabei hochpoetische, — Knaus und Menzel eine lebendigere und frischere entgegengestellt, wobei alle drei überdieß noch viel nationaler und eigenthümlicher zugleich waren. So folgte denn Lessing, nachdem er noch 1846 die Berufung nach Frankfurt an's Städel'sche Institut ausgeschlagen hatte, 1858 einem Rufe nach Karlsruhe als Gallerie-Direktor, eine ungeheure Ironie für den, der sich niemals um alte Bilder gekümmert. Bereits längst überholt, war er von diesem Augenblicke an vergessen und empfand dies auch so sehr, daß er nur einmal wieder den Fuß nach Düsseldorf gesetzt hat, obwohl er später nach Bendemann's Abgang noch einmal die Direktorstelle dort angeboten erhalten haben soll und überhaupt immer mit unläugbar großer Pietät behandelt ward, wie sie sein so durchaus achtbarer Charakter verdiente.

In Karlsruhe malte er neben sehr vielen Landschaften erst den Sarg Kaiser Heinrich's IV., auf der Rheininsel in der Vorhalle eines zerstörten Klosters beigesetzt mit einem betenden Mönche davor. Es ist dies eigentlich auch eine und sogar eine recht gute Stimmungslandschaft, bei welcher nur der Mönch als ganz überflüssige Zuthat erscheint, — der Ausblick aus den dunkeln Ruinen auf die im Sonnenglanz strahlende Rheininsel ist die Hauptsache. Dann um 1863 Kreuzfahrer in der Wüste eine Quelle findend, — wenn ich nicht irre, eine sehr alte Composition, aber als Genrebild sehr respektabel und ansprechend ausgeführt. Endlich 1867 die Disputation Luther's mit Eck in Leipzig 1519, ein riesiges Bild voll lebensgroßer Figuren und alles in allem seine technisch vollendetste künstlerische Leistung. Der Gegenstand ist aber zu unerquicklich, als daß

er einem jemals großen Antheil einflößen könnte, im Gegentheil vermag die stoffliche Wahrheit des Details nur die Schwächen dieser ganzen naturalistischen Richtung erst recht deutlich zu machen. Der Schauplatz ist in der Pleißenburg, der damaligen Residenz, wo die Disputation vor dem Herzog Georg stattfand, den wir in der Mitte des Bildes auf erhöhtem Sitze, aufmerksam dem eben sprechenden Luther zuhörend, erblicken. Neben ihm den Herzog Barnum von Pommern mit dem ganzen Feuer jugendlicher Begeisterung am Reformator hängend, der zur Linken auf dem Katheder stehend die eine Hand demonstrirend erhoben, mit der andern die Bibel packend, voll Kraft und Rauflust auf den ihm gegenüber am Katheder aufgepflanzten Eck losdonnert. Dieser, ein stattlicher Herr, scheint zurückgelehnt lauernd irgend eine Schwäche seines Gegners zu erspähen, um sie dann rasch und gewandt zu benützen. Wie er denn durchaus den Eindruck eines Rabulisten macht, der ohne alle tiefere Ueberzeugung die Partei vertritt, welche besser bezahlt. Die standesgemäße Malice gegen den jungen, rasch berühmt gewordenen Collegen kommt natürlich dazu. Um den gewandten Fechter hat sich eine bunte Menge geschaart, aus Mönchen, Prälaten und anderen konservativen Leuten bestehend, denen die Ausführung der geplanten Reformen gefährlich erscheint, oder die eine natürliche Vorliebe für das Bestehende und ihre Phantasie Erfüllende haben, während Luther auch seine, meist aus einer glühenden Jugend und einer Anzahl gelehrter und gebildeter Männer bestehenden Anhänger, Melanchthon an der Spitze, um sich versammelt sieht. Die Verbindung zwischen den beiden Gruppen ist, wie hinten durch die beiden vornehmen Herrn, so vorne durch den Narren des Herzogs hergestellt,

der als breite Rückenfigur am Boden gelagert der ganzen Streiterei die Signatur gibt, — ein satyrischer Zug, den der Maler schwerlich beabsichtigte. Indeß sind beide Parteien auch sonst oft mit einem Anflug von Humor, jedenfalls im Ganzen besser charakterisirt als auf allen früheren Bildern des Künstlers. Auch hat das meiste größeren malerischen Reiz und zeigt ein feineres Naturstudium. Selbst die Gesammtstimmung des Bildes, die Luft der schwülen Stube, in der sich die Kämpfer so ineinander verbissen haben, ist mit unläugbarer Meisterschaft dargestellt. Nichtsdestoweniger hat auch hier Lessing's Talent nicht ausgereicht, den Charakter dieser Zeit so seinen Figuren aufzuprägen, daß man wirklich an sie glaubte und nicht nur ganz moderne Menschen in alte Röcke gesteckt sähe. Dazu hat er wie schon erwähnt zunächst die gleichzeitigen Künstler, vorab Dürer und Holbein viel zu eigensinnig ignorirt. Deßhalb hat auch neuerdings Lessing's einstiger Schüler Werner, ganz besonders aber der Düsseldorfer Janssen bei ähnlicher Gelegenheit weit mehr erreicht, weil sie eben beide ungleich mehr Stilgefühl haben. Stil ist aber hier nichts anderes als die Uebereinstimmung der Form mit dem Inhalt. Ueberdieß sind Lessing's Charaktere selten oder nie eigentlich interessant, es fehlen alle jene kleinen, individuellen Züge in der Bewegung und Mimik der Figuren, die ein Künstler nur durch beständige Beobachtung des Lebens erhaschen kann, die der stille und leutscheue Lessing aber gar nicht in die Lage kam wahrzunehmen. Seine Figuren sind alle daheim im Atelier erfunden, aber nie von der Straße aufgelesen, wie so viele Rafael'sche. Zum guten Theil liegt das wenig Glaubwürdige der Bilder auch gerade an der peinlich naturalistischen Gewissenhaftigkeit, die ihn das Modell

so unausgesetzt für jeden Rockzipfel benutzen läßt, daß der Phantasie gar nichts mehr zur Ergänzung übrig bleibt. Sie wird daher auch nicht angeregt, sondern nur der prüfende Verstand, dem dann das Ganze sofort nur wie ein gut gestelltes Tableau vorkommt, wo selbst trotz des heftigsten Gebahrens die Figuren sich nicht mehr wirklich bewegen, sondern „nur so thun“, da man bei einer Person, die sich bewegt, selbstverständlich nicht mehr im Stande ist, alles Detail der Gewänder ꝛc. genau zu unterscheiden. Es ist daher ganz richtig, daß unsere neuere Historienmalerei diese photographische Art der Darstellung wieder aufgegeben hat und sich mehr bemüht, die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die Hauptsache zu konzentriren. Wohl im Gefühl, daß er hier überholt sei, hat Lessing kein historisches Bild mehr angefangen und auch dieses nirgendshin zur Ausstellung geschickt, sondern fortan nur mehr Landschaften gemalt.

Unstreitig haben diese, die alle seine Zeit zwischen den Historienbildern in Anspruch nahmen, im Ganzen doch weit mehr Werth, besonders wo es ihm gelang, sich der tendenziösen Staffagen zu enthalten, die oft gerade in seinen berühmtesten Bildern sich unangenehm aufdrängen. Ein eifriger Jäger und Spaziergänger war er da schon weit mehr in der Lage, den Gegenstand seiner Darstellung beständig zu studieren. Zeigt er auch hier im Ganzen wenig technisches Geschick und bleibt da weit hinter Zeitgenossen wie Achenbach, Schirmer, Gude zurück, um so mehr als sein etwas trockener und kleinlicher Vortrag bei geringem koloristischen Talent wenig Reiz hat, so übertrifft er dagegen jene in seinen besseren Arbeiten an Kraft der Stimmung, an schlichtem und tiefem Naturgefühl. Obwohl in seinen Historienbildern niemals naiv,

sondern immer reflektirt und oft gesucht, besonders in den früheren romantischen, so daß er nur durch seine deutsche Ehrlichkeit wieder versöhnt, so tritt dieser Charakterzug wohl in den Staffagen noch oft, in der Landschaft selber aber nie hervor. Eher im Machwerk eine gewisse Dürftigkeit der ganzen Naturanlage, die ihn als eine dem spröden, kargen norddeutschen Boden entsprossene, aber eben darum auch ächt nationale Erscheinung charakterisirt. Wenn sein großer Onkel offen aussprach, daß die Quelle seiner poetischen Kraft niemals sprudle, sondern gewaltigen Pumpens bedürfe, um an's Tageslicht zu treten, so gilt das unläugbar noch mehr für den Neffen. Trotzdem hat er es mit seiner eisernen Willenskraft und starken Empfindung wenigstens hier zu einer Anzahl Leistungen von bleibendem Werth gebracht. Endgültig kann darüber allerdings blos die Nachwelt entscheiden, während man bei den Geschichtsbildern jetzt schon mit Sicherheit sagen kann, daß sie einen andern Werth denn als Zeugnisse einer bestimmten Culturepoche und als der treue Ausdruck einer durch ihren Charakter hochachtbaren Persönlichkeit nicht beanspruchen können. Am allerwenigsten jene Allgemeingiltigkeit, die man klassisch nennt. Ein Schicksal, das sie freilich mit der ungeheuren Mehrzahl aller übrigen aus dieser Zeit theilen.

Unter den Landschaften sind besonders die den deutschen Wald darstellenden am besten gelungen, wie deren Abbema einige der besten vortrefflich gestochen hat. Hier erreicht Lessing, wenn auch nie eigentliche Erhabenheit, dazu fehlt ihm zu sehr das Stilgefühl, aber doch eine gewisse Größe, die durch die stille Melancholie, welche fast ohne Ausnahme aus all diesen Bildern spricht, eine doppelt poetische Wirkung

erhält. Um so mehr als er — ganz im Gegensatz zu den Historienbildern — hinreichend künstlerische Kraft zeigt, um seine Persönlichkeit voll in ihnen auszuprägen, so daß sie sämmtlich leicht erkennbar sind. Er hat deren eine große Zahl gemalt, blieb aber immer bei der deutschen Landschaft, wie er sie am Rhein, der Eifel, in Westphalen, dem Harz und Schwarzwald kennen gelernt, wie er denn überhaupt nie das Ausland besucht, zeitgenössische fremde Kunst so wenig kennen gelernt hat als die alte. Unstreitig zu seinem großen Schaden; aber diese freiwillige Beschränkung gehört einmal zur ganzen männlich biedern Persönlichkeit, die ihm so viele Verehrer gewann, ohne daß er das irgend gesucht hätte, der in seinem Wesen etwas fast kindliches gehabt haben soll.

Wie einflußreich sein Beispiel in der ersten Hälfte seines Lebens auch war, so hat er doch eine eigentliche Schule niemals gehabt, wenn man Werner, Nikutowski und ein paar andere abrechnet. In der zweiten Hälfte seines Lebens hat er auch jeden Einfluß auf die deutsche Kunst verloren, ja nicht einmal in dem kleinen Karlsruhe welchen ausgeübt. Wohlwollend und einfach, genoß er dagegen auch dort offenbar mit Recht großer persönlicher Beliebtheit. Natürlich wurde es einer solchen einseitigen Begabung auch sehr schwer, anderen Richtungen gerecht zu werden, indeß wird es von seinen Freunden doch auf's bestimmteste in Abrede gestellt, daß er sich dadurch je zu einer Unbilligkeit habe hinreißen lassen, wie sie ihm z. B. gegen Feuerbach Schuld gegeben ward, — die ich in dessen Leben nach mir sehr unverwerflich scheinenden Zeugnissen seiner Angehörigen mittheilte und die Feuerbach selbst in seinem krankhaften Argwohn offenbar auch geglaubt hat. Es sähe das auch dem ganzen loyalen und

harmlosen Charakter des Mannes wenig ähnlich, der in seiner Schlichtheit und Ueberzeugungstreue unter allen Umständen eine wohlthuende Erscheinung bildet, wenn man ihr auch die ganze Bedeutung nicht beizulegen vermag, die ihr von anderer Seite vindizirt wird. Sie hatten ihm denn auch alle Herzen so gewonnen in Karlsruhe, daß es eine allgemeine Trauer gab, als er am 10. Juni 1880 seiner ihm kurz vorher gestorbenen Gattin folgend sein langes und ruhmreiches Leben beschloß.

XXXI.

Andreas Achenbach.

Bestund das, was die durch Schadow begründete Düsseldorfer Schule von der ihr vorausgehenden Cornelianischen so durchaus unterschied, darin, daß sie einen neuen Kunststil nur auf Grund eines erneuten Naturstudiums zu erlangen trachtete, — war ihr somit der realistische Charakter von vorneherein gegeben wie jener der idealistische, so trug sich dies Prinzip natürlich auch auf ihre Landschaftsmalerei über. Diese bald mit Recht so berühmt gewordene Landschafterschule war ursprünglich von Schadow in keiner Weise angestrebt oder vorausgesehen. Sie wurde im Gegentheil vorzüglich von zwei Männern bestimmt, die derselben den Charakter ihres ganz verschiedenen Talentes früh aufdrückten, von Lessing und Schirmer. Beide waren von Haus aus Naturalisten, soweit davon damals überhaupt die Rede sein konnte, wo man wohl Detail studirte, aber gerade die Totalität der Naturerscheinung noch gar nicht ordentlich zu sehen und zu beobachten gelernt hatte. Denn wie ein Cornelius seine ganze künstlerische Sprache von andern Kunstwerken, erst von Dürer's

und Anderer Kupferstichen, dann in Italien von den Bildern eines Signorelli, Fiesole, Michel Angelo und Raphael abstrahirt hatte, ohne jemals durch ein gründliches Naturstudium eine selbständige künstlerische Sprache für sich zu gewinnen, so gieng es auch den Landschaftern jener Zeit, sie kopirten wie Koch und Reinhard den Poussin, oder wie Hackert, Steinkopf, Klengel und andere den Claude Lorrain, wenn sie nicht, wie die Münchener Kobell, Wagenbauer, Dorner ꝛc. die Niederländer nachahmten. Während nun der faustfertige Schirmer sich schon Anfangs sehr zu jener kalligraphischen Behandlung neigte, welche durch die Klengel, Hackert und andere in der deutschen Landschaftsmalerei Mode geworden war und später immer mehr zu einer stilisirenden Richtung hinneigte, so bildete sich Lessing, seiner ganzen romantischen Anschauung entsprechend, von allem Anfang an zum Stimmungsmaler aus, der ein ängstlich liebevolles aber mageres, an die Altdeutschen erinnerndes Machwerk und im Ganzen wenig coloristisches Talent zeigte, wie man dieß an einem seiner frühesten und poetischesten Bilder, dem berühmten Klosterhof in Schnee, jetzt in der Cölner Gallerie, heute noch wahrnimmt. Immer aber gelang es ihm, seinen Gegenständen etwas das Gefühl ergreifendes einzuhauchen, selbst wenn uns das Ganze auch noch so einfach, ja fast arm anmuthet. Unter diesem Gesichtspunkte sind seine Landschaften ächt volksthümlich, wenn auch von den frühesten allerdings gar sehr das gilt, was der witzige Heine durch „wenig Fleisch und viel Gemüth“ ausdrückte. Aber bei uns entspringt die Lust zur Kunst einmal weit öfters dem Gemüthe als der bloßen Freude am Gestalten, an der schönen Form. Ist doch das magere, spitzige, farblose Wesen für diese ganze Periode unserer deutschen

Malerei bezeichnend, nicht nur für die Düsseldorfer Landschaft. Davon machte aber, wie gesagt, Schirmer, der früher ein handfester Buchbinder gewesen, ehe er Maler ward, eine Ausnahme, und wirkte somit auf die Schule, die sonst immer noch dürftiger geworden wäre, sehr wohlthätig ein. Von und zum Herzen sprechend war aber nicht er, sondern Lessing, der daher auch viel mehr Nachahmer fand, wie denn Pose, Scheuren, Funk, die bedeutendsten unter den ältern, sich alle mehr oder weniger seiner Richtung anschloßen, wenn sie auch Schirmer gebildet, der seinerseits niemals die Stimmungslandschaft kultivirte, sondern das Große und Erhabene anstrebend, überdieß protestantisch orthodox und ostentativ gläubig, nach und nach immer mehr zur biblisch-stilisirenden übergieng. Besonders nachdem ihm erst ein längerer Aufenthalt in Italien das Stilvolle in der Form näher gelegt hatte. Wenn man in Augsburg sogar katholische und protestantische Schweinställe gebaut, warum hätte man in Düsseldorf nicht biblische Landschaften malen sollen?

Mit dem Ausleben der Romantik und ihrer Sentimentalität wie der sogenannten klassizistischen Richtung war das Auftreten eines rein realistischen Talentes, das weder Neigung empfand, die Natur zum bloßen Abdruck des eignen Gemüthslebens zu machen, noch ihr eine mehr oder weniger konventionelle religiöse oder historische Auffassung aufzuwingen, um so unvermeidlicher, als dieß überhaupt dem fröhlichen, sinnenfreudigen, leichtlebigen, scharf beobachtenden aber keineswegs gemüthstiefen Charakter des Rheinländers weit mehr entsprach.

Keine von allen künstlerischen Persönlichkeiten der Schule aber hat diesen niederrheinischen Charakter so ächt und energisch

in sich ausgeprägt und darum auch einen so ungeheuren Erfolg mit Recht gehabt als der Künstler, mit dem wir uns hier zu beschäftigen haben, Andreas Achenbach. Ist der Charakter der Rheinländer wesentlich eine Folge ihrer so wechselvollen politischen Schicksale, so war, wie man gleich sehen wird, sein unruhiges Jugendleben denn auch um so mehr geeignet, diese Sinnesart hervorzubringen und auszubilden, als bei ihm die robusteste physische Gesundheit, die schärfsten Sinne, das heiterste Temperament dieser Naturanlage noch mächtig zu Hülfe kamen. Sehr gesunde Menschen werden selten sentimental, wenigstens gewiß nicht, wenn sie glücklich sind, sie neigen überhaupt mehr zum frischen Handeln und Thun als zum sinnig Betrachten und zur Vertiefung, sind dramatisch, nicht lyrisch gestimmt. Dieß dramatische Element spielt denn auch eine Hauptrolle in der Produktion unseres Künstlers, der die Natur fast immer im Geschehen, in der Bewegung zeigt und sich daher das Wasser als das beweglichste Element vorzugsweise zur Darstellung erkor, mit jener Naturbestimmtheit, die allen großen und ächten Talenten eigen ist. Aus welchen Voraussetzungen dasselbe aber erwachsen ist, mag man aus der nachstehenden Darstellung seiner Jugend sehen, die ich größtentheils den Mittheilungen des Meisters selber verdanke.

Die Achenbach'sche Familie stammt aus dem Siegen'schen und bestund fast durchweg aus Kaufleuten und Pastoren. Daß Künstler jemals in derselben vorgekommen wären, ist nicht bekannt. Auch unseres Andreas Vater war, wenn auch nicht zum Kaufmann geboren, doch erzogen und kam als solcher früh zu einem Tabakfabrikanten A. Zilch nach Cassel, wo er, intelligent, rührig und anstellig wie er es war, nach und

nach bis zum Procuraträger und Associe vorrückte und zuletzt die Tochter seines Chefs heirathete. Dieser nun war ein großer Kunstliebhaber und eifriger hessischer Patriot zugleich. Als daher unter der liederlichen Wirthschaft König Jerome's die berühmten Kunstsammlungen des hessischen Hauses theils nach Paris gebracht, theils um ein Spottgeld verschleudert wurden, kaufte er einen sehr bedeutenden Theil dieser Schätze an Bildern und Kupferstichen, die er dann später bei der Rückkehr des Kurfürsten Ende 1815 demselben freiwillig zurückstellte. Uebrigens sehr bezeichnend, ohne irgend einen Dank dafür zu erhalten. Denn dergleichen Beispiele rührender Treue galten als verfluchte Schuldigkeit. Einstweilen aber füllten die Bilder alle Säle und Zimmer des Hauses und stunden also Achenbachs Mutter, während sie ihr erstes Kind unter dem Herzen trug, beständig vor Augen. Sie aber, von je kunstliebend, fühlte besonders in dieser erwartungsbangen Periode eine unsägliche Hinneigung und Bewunderung für jene Meisterwerke und konnte oft stundenlang vor denselben betrachtend stehen, bis sie am 29. September 1815 unserem Andreas das Leben gab. Offenbar hatte das geheimnißvoll auf das Naturell des Knaben eingewirkt, dessen Seele gleich von allem Anfang an in den Augen lag und der daher Form und Farbe der Gegenstände mit besonderem Interesse betrachtete, so lange seine Erinnerung zurückreicht, — diese aber reicht ungewöhnlich genug bis in's dritte Jahr. Um diese Zeit zog sein wohl technisch, aber nicht kaufmännisch begabter, überdieß unruhiger, alles geschickt anfassender, aber bei nichts aushaltender Vater, weil die Geschäfte nach der Restauration des alten verzopften Regiments in Cassel und der Wiederaufrichtung der jeden Verkehr hemmenden Zoll-

schranken zwischen den einzelnen deutschen Staaten sehr schlecht giengen, erst als Direktor in eine Bleizuckerfabrik nach Kefferthal bei Mannheim, dann 1818, als es ihm auch da nicht glückte, zu einen älteren Bruder nach Petersburg, um die Leitung einer ebensolchen Fabrik, die dieser dort errichtet hatte, zu übernehmen. Hier entsinnt sich unser Andreas noch ganz genau, wie ihm der sammtartige Glanz der dunklen Ostsee auffiel und ihn erfreute. Sobald er nur einen Bleistift halten konnte, d. h. schon mit drei Jahren fieng er an drauf los zu zeichnen und bildete alle Gegenstände, die ihm auffielen, in ihren charakteristischen Zügen mit solchem Geschick nach, daß die Bekannten des Hauses davon oft frappirt waren und die Zeichnungen des dreijährigen Jungen als Merkwürdigkeiten nach Hause trugen. Mit fünf Jahren die Schule besuchend, erhielt er dort den ersten Zeichenunterricht, aber schon nach einem Jahre kam der Lehrer mit ihm zum Vater und sagte, er sei jetzt fertig, da der Junge so viel oder — mehr könne als er selber. Es braucht wohl keiner weiteren Auseinandersetzung, daß die übrigen wissenschaftlichen Fortschritte des kleinen Wunderkindes den künstlerischen schon darum trotz aller Befähigung nicht entsprachen, weil er sich blos mit Zeichnen beschäftigen mochte, obwohl er später besonders Sprachen mit großer Leichtigkeit erlernte, überhaupt sich bald, allerdings mehr durch's leben und beobachten als auf den Schulbänken, eine reiche Bildung aneignete. Die Schärfe seines Urtheils und seine Fähigkeit, dasselbe in kurzen, blitzartig erleuchtenden und schlagend treffenden Bemerkungen auszusprechen, machten ihn später ebenso bekannt als gefürchtet, so daß er in dieser Beziehung bald neben Schwind des größten Rufes genoß.

Nach fünfjährigem Aufenthalte gieng der Vater, da das Geschäft durch die Konkurrenz der Engländer, die um diese Zeit ebenfalls große Fabriken in Petersburg errichteten, zu Grunde gerichtet ward, nach Deutschland zurück und ließ sich erst in Elberfeld, dann in Düsseldorf nieder, wo er es jetzt mit der Errichtung einer Essigfabrik und Bierbrauerei versuchte. In der damit verknüpften Gartenwirthschaft befand sich eine Kegelbahn, die der Akademiedirektor Cornelius sammt seinen Schülern Kaulbach, Förster, Hermann ꝛc. sehr häufig besuchten, und wo unser Andreas, dem die langhaarigen Herren mit deutschen Sammtröcken und ausgeschlagenen Hemdkragen ganz außerordentlich gefielen, seine Künstlerlaufbahn damit eröffnete, daß er ihnen die Kegel aufsetzte, wenn gerade kein Kegeljunge zur Hand war. Im Uebrigen wurde er in seiner angebornen Schalkheit und seiner unerschöpflichen Fülle von ächt rheinländischem Mutterwitz, wie sich bei solch wechselvollem Leben denken läßt, eine ausbündige Range und die Verzweiflung aller Lehrer.

Da die Malerei allmälig in der kleinen Stadt zu großen Ehren gekommen war und er auf der städtischen Schule durch sein Talent die Lehrer nicht eben schmeichelhaft, aber um so ergötzlicher zu portraitiren, mannigfachen Skandal erregt hatte, überhaupt zu nichts Lust zeigte als zum Zeichnen, dieß aber auf Schritt und Tritt betrieb und dabei durch das grenzenloseste Formgedächtniß unterstützt wurde, so ließ ihn sein Vater die Elementarklasse der Akademie schon im zehnten Jahre besuchen. Dort genoß er den Unterricht Herrn Kolbe's, eines kleinen buckligen Sachsen, Historienmalers und Erzpedanten, dem er durch seine Tollheiten unsäglichen Verdruß bereitete. Ob seiner muthwilligen Streiche ward er während

seiner dreijährigen Studiums einhalb dutzendmal fortgejagt, doch seines großen Talentes halber nach einiger Zeit immer wieder zu Gnaden aufgenommen. Während eines solchen Interregnums kaufte er sich eines schönen Tags frischweg Oelfarben und beschloß die Malerei auf eigene Faust zu betreiben. Da ihn die Natur rundum weit mehr interessirte als das Copiren langweiliger Figurenvorlagen oder Gypsköpfe, so malte er nun ohne jede Anleitung kleine Landschaften auf Brettchen und Pappendeckel, wie er sie nur auftreiben konnte. Damals sah er auch zuerst alte Bilder bei einem Kunstfreunde, Dr. Brewer, der sich für den begabten Jungen interessirte. Jetzt kopirte er auch einiges, unter anderm eine kleine Landschaft von Wagenbauer. Seine eigenen Erzeugnisse aber, die er an seine Mitschüler und Freunde verschenkte oder auch verklopfte, wie der Kunstausdruck damals lautete, erregten indeß bald solche Aufmerksamkeit, daß sie ihm die Wiederaufnahme in die Akademie und seine sofortige Versetzung in die damals von Professor Schirmer geleitete Landschafts-Malklasse verschafften, mit Uebergehung des Figurenzeichnens nach Gyps. Diese Gunst verdankte er der Intervention Schadow's, der 1826 an Cornelius Stelle getreten war und gerne phänomenale Talente produzirte, durch die er die Aufmerksamkeit der Welt auf seine Schule lenken konnte. Achenbach selber bedauert jene Begünstigung indeß heute noch, weil sie ihn verhindert habe, das Figurenzeichnen jemals gründlich zu studiren. Ob mit Recht oder Unrecht kann man um so eher dahin gestellt sein lassen, als er bekanntlich seine Bilder mit sehr lebendigen und charakteristisch aufgefaßten Figuren reich staffirt, die er aber immer nur zur besseren Erläuterung des Naturvorganges oder gelegentlich auch blos als Ergänzung

des Farbenkonzerts — als Farbflecke — mit großen Geschick verwendet. In der Jugend soll er indeß oft sehr originell aufgefaßte Köpfe und Portraite, ja sogar Heiligenbilder gemalt haben.

Wie dem auch sei, gewiß ist nur, daß er sich unter Schirmer's Leitung, aber ganz in Widerspruch mit dessen stilisirenden Tendenzen so rasch entwickelte, daß er schon mit 15 Jahren sein erstes Bild, eine angeblich schwedische, in Wahrheit aber ganz komponirte Landschaft, eine felsige Seeküste malte, die ein solches Aufsehen machte, daß sie der bekannte Kunstliebhaber Graf Raczynsky durch Schadow kaufen ließ und seiner Sammlung einverleibte, wo sie heute noch zu sehen ist. Wie er denn weder jetzt noch später trotz seines Realismus jemals sogenannte Veduten malte, d. h. bestimmte landschaftliche Szenerien treu nach der Natur wiedergab, sondern sie immer veränderte und in freie Dichtungen umwandelte, die er dann allerdings aber mit der größtmöglichsten Naturwahrheit auszustatten suchte, soweit dieß die künstlerische Harmonie, die Umwandlung der Studie zum Bild nur immer vertrug.

Jener erste glänzende Erfolg war nicht ohne Einfluß auf Schirmer's Stimmung, der von Natur eifersüchtig und etwas pedantisch, ihn von da an mit einigem Mißtrauen betrachtete, woran übrigens die rücksichtslose Schärfe der Urtheile seines mit Pietät sehr viel weniger als mit Witz gesegneten Schülers wohl auch ihren guten Theil haben mochte. Diese Stimmung äußerte sich bald darauf, als Andreas' Vater eine Reise nach Schweden beschloß, auf welcher er den Sohn mitnahm und ihm zu diesem Ende auftrug, sich ein Zeugniß von Schirmer geben zu lassen, da man ja nie wissen

könne, ob man es nicht brauche. Dasselbe lautete dahin, daß der junge Achenbach zwar viel Talent aber wenig Fleiß besitze, — was um so ungerechter war, als ein unermeßlicher Fleiß sich bei ihm mit der merkwürdigsten Arbeitskraft, wie sie nur einer so robusten Natur möglich ist, von jeher verband. Aber freilich äußerte sich dieser Fleiß nicht im Stillesitzen, sondern darin, daß er beobachtete und zeichnete wo er nur immer ging und stund. Da skizzirte er z. B. vom Fenster des am Rhein gelegenen Akademiegebäudes aus das Leben und Treiben der Schiffsmannschaften und Lastträger an dem Quai unten, so daß er Tausende solcher kleiner im Fluge erhaschter Motive heute noch besitzt, und hatte dann nichts gemalt, wenn der Herr Professor kam.

In Schweden blieb der sechzehnjährige junge Mensch nach des Vaters baldiger Rückreise, fortwährend Studien zeichnend und malend, allein zurück, und kehrte dann über Holland heim, wo er endlich mit Entzücken die Werke der niederländischen Schule kennen lernte, deren Studium ihn auch einige Monate festhielt. Noch dort malte er einen Strand von Malmö, der alle Welt, nur seinen Lehrer Schirmer nicht entzückte. Endlich zurückgekehrt, fieng er jetzt gleich eine Tafel von sechs Fuß Länge an, eine schwedische Strandszene bei heftigem Sturm, wo man in der Ferne ein brennendes Schiff sieht, auf welche ihm der junge Alfred Rethel die Staffage malte. Dieß Bild machte nun durch die Kühnheit der Komposition wie die Neuheit der Technik solches Aufsehen, daß der in Düsseldorf residirende Prinz Friedrich, der mit seinem kleinen Hofstaat den Mittelpunkt der dortigen höheren Gesellschaft bildete, dasselbe für seine Privatsammlung erwarb. Diese frühen Erfolge seines so glänzend begabten,

daneben mit dem ganzen Uebermuth und der Unduldsamkeit der Jugend ausgestatteten Schülers verstimmten Schirmer immer mehr und erzeugten fortwährende Reibungen. Sie brachten die geheime Opposition, die unter den jungen Künstlern gegen die Akademie schon lange gährte, zum Ausbruch. Achenbach als ihr Führer verließ jetzt zugleich mit Funk, Pose und vielen Andern ziemlich ostentativ die Anstalt, von der sich Lessing ohnehin schon lange getrennt hatte, während der Achenbach speziell befreundete Rethel sich gleichfalls entfernen wollte. So entstund jene Art rheinländischer Opposition gegen die preußische oder vielmehr Berliner Partei, welche die Akademie beherrschte, die viel mehr von sich reden machte als begründet war. Dieser Kampf der jungen Talente, die sich endlich emanzipiren wollen und müssen, besonders wenn sie eine neue Anschauung der herrschenden gegenüber zur Geltung bringen möchten, existirt überall, und überall suchen diese Revolutionäre, wenn sie zur Herrschaft gelangt sind, es ihren Nachfolgern wieder möglichst schwer zu machen, — denn wer läßt sich gerne entthronen? Unstreitig war es auch ein großer Nachtheil, daß alle diese Stürme im Wasserglas von diensteifrigen Literaten beiderseits gleich an die große Glocke gehängt und dadurch zu Staatsactionen aufgebauscht wurden. Den jungen Künstlern brachte dieß ein ganz übermäßiges Gefühl von ihrer Wichtigkeit bei, und dem Kunstleben selber ward alle Naivität und Unbefangenheit durch dieß beständige Begakern ungelegter Eier geraubt. Unter diesen nachtheiligen literarischen Einflüssen hat die Düsseldorfer Schule noch viel mehr gelitten als die Cornelianische in München, der es doch auch gewiß nicht an Lobhudlern fehlte.

Andreas selber aber gieng, als zwanzigjähriger junger Künstler jetzt bereits zu großem Rufe gelangt, Ende 1835 nach Isarathen, wo die Erscheinung des genialen jungen Mannes das größte Aufsehen erregte. Um so mehr als er alle Welt nicht nur durch seine Leichtigkeit der Produktion, sondern auch durch seinen sprühenden Witz und die Unerschöpflichkeit seines Humors so entzückte, daß das Andenken an seine Schnurren wie an seine Arbeitskraft und seine unglaubliche Schöpferlust dort bei allen Zeitgenossen noch lebendig ist. König Ludwig erwarb damals jenen großen Seesturm von ihm, der trotz seiner Stimmungslosigkeit und seines etwas nüchternen Colorits sowie jener Magerkeit der Behandlung, die der ganzen damaligen Zeit eigen ist, wegen des überaus feinen Studiums des fast nur aus einer einzigen ungeheuren Sturzwelle bestehenden Wassers zu den talentvollsten Bildern der neuen Pinakothek gehört. Würde man diese früheren Bilder mit ihrer kalten kreidigen Färbung indeß in kommenden Jahrhunderten sehen, so dürfte man sie kaum mit seinen späteren zusammenreimen können. Da das den alten Meistern ohne Zweifel auch ähnlich gieng, so beweist es nur um so deutlicher, welche Täuschungen hier möglich sind.

Im Sommer 1836 besuchte Achenbach dann Tyrol, ohne indeß gerade viel für sich zu finden, da er nie eine besondere Leidenschaft für Gebirgsmalerei hatte, vielmehr dort, wo ihm das Wasser fehlte, sich dem Weine ergab. Nach München im Herbste zurückgekehrt, bekam er die Cholera, was ihn nach der Genesung veranlaßte, die bayerische Hauptstadt mit Frankfurt zu vertauschen, wo ihn Rethel hinzog, der von Düsseldorf dahin übergesiedelt war. Er blieb dort ein halbes Jahr und vollendete ein großes Bild, einen Seesturm, den

er schon in München angefangen hatte für das Städel'sche Institut, wo er noch zu sehen ist. Dann trieb es ihn doch wieder nach Düsseldorf zurück und er richtete sich daselbst ein eigenes Atelier ein, besuchte aber bald nachher England und Frankreich, überall die alte wie die zeitgenössische Kunst, so speziell Turner und Gudin mit Eifer studirend. Im Sommer 1838 machte er dann einen Ausflug nach Norwegen, von wo er eine Menge Studien mitbrachte, die er nun einige Jahre mit Vorliebe ausbeutete, obwohl er dazwischen auch wieder holländische und westphälische Landschaften malte. Denn seine Produktivität war eine geradezu grenzenlose und stach höchst merkwürdig gegen die seiner meisten Genossen ab, die immer die „Stimmung" abwarten mußten, ein Ding, dessen er so wenig zum Malen bedurfte als zum Essen und Trinken und daher gewöhnlich schon fertig war, ehe sie nur angefangen hatten. Daß es ihm an Gemüth keineswegs fehlte, bewies er indeß gerade jetzt, wo er einem solchen Bedürfniß folgend zum Katholizismus übergieng.

Es war das im Frühjahr 1843, im Herbst darauf gieng er dann mit Bernhard Fries und dem Dänen Carl nach Italien, was seiner Kunst eine ganz neue Wendung gab. Rom entzückte ihn und er blieb ein volles Jahr dort, sich besonders die pontinischen Sümpfe und die herrlichen Ufer des Tyrrhenermeeres als Aufgaben wählend. Die Münchener neue Pinakothek enthält auch ein solches Bild aus der Nähe von Nettuno, wo ein Dammweg über den Sumpf wegführt durch ein reizendes Wäldchen von immergrünen und Kork-Eichen, unter dessen Bäumen man das ferne Monte Circello durchschimmern sieht, während der strahlendste Himmel sich mit seinen sonnbeglänzten weißen Wolken in den unheimlichen

Pfützen rechts und links im Vordergrund spiegelt. Das Bild ist mit spitzem Pinsel unendlich liebevoll gemalt und kein Mensch würde diesem ziemlich kleinlichen Vortrag die Leichtigkeit ansehen, mit der es produzirt ist, im Gegentheil wird man eher vermuthen, daß es dem Maler viel Mühe gekostet haben müsse, es so zierlich und ein wenig bunt zu machen. Mit seinen heutigen Arbeiten hält es indeß auch trotz der auffallenden Leuchtkraft seines Colorits noch keine Vergleichung aus und man hat daher allen Grund, sich des unermeßlichen Weges zu erfreuen, den der Künstler in den fünfunddreißig Jahren seither zurückgelegt hat.

Dann gieng er nach Neapel und Sicilien, wo er sich auch ein halbes Jahr herumtrieb, ein Aufenthalt, dem wir viele seiner schönsten Darstellungen des herrlichen Landes verdanken. So eine sizilianische Küste in der Nähe von Catania, einst im Besitz der Gräfin Wimpffen in Venedig, wo der Maler schon sich des spezifisch italienischen Colorits mit seinen einfachen und energischen Farbenkontrasten bereits viel mehr bemächtigt hat und durch die bloße Entgegensetzung der azurnen Fluth, die sich von weißem Himmel überwölbt an braunen Felsen bricht, eine höchst eigenthümliche, den ganzen ernsten Zauber des Südens athmende Wirkung hervorbringt. Leider hielten ihn die Gefährten, die nach Rottmannscher Auffassung strebend vorzugsweise dem Gebirg nachgiengen, vom längeren Verweilen an der Seeküste und dem Verfolgen dieser ebenso neuen als dankbaren Richtung, die er hier eingeschlagen, ab, was der Künstler selber heute noch bedauert.

Nicht dieselbe Farbengluth, aber ähnlichen fast bis zur Melancholie gehenden Ernst zeigte er nunmehr in dem von mächtigen Cypressen eingerahmten Thalkessel von Corleone,

dessen weiße Häuser aus der dunkeln Tiefe heraufblitzen und wo die Farbe jenen schwärzlichen Ton annimmt, wie ihn die Mittagshitze dort erzeugt. Auch hier ist die Charakteristik der Details von bewunderungswürdiger Feinheit und läßt auf alles eher als einen Schnellmaler schließen, obwohl hier die künstlerische Meisterschaft, vorab die gewaltig zwingende Einheit des Tons schon bei weitem größer ist als bei jenem oben erwähnten Sumpfbilde.

Nach mehr als zweijährigem Aufenthalt in Italien Ende 1846 endlich als hochberühmter Künstler zurückgekehrt, verheirathete er sich 1848 mit einem ebenso schönen als reichen Mädchen und nahm von nun an seinen ständigen Aufenthalt in Düsseldorf, von wo er aber alljährlich lange Reisen bald nach Paris oder der Nordsee machte und allmälig die italienische Landschaft immer mehr aufgab, um sich der nordischen zu widmen. Schon 1856 gründete er mit Leuze die bekannte Gesellschaft zum Malkasten, welche einen so glücklichen Einfluß auf die Gestaltung des Künstlerlebens in der rheinischen Stadt ausübte, indem sie die gebildeten Elemente derselben in eine weit innigere Berührung mit der Malerzunft brachte, als sie sonst irgendwo in Deutschland existirt. Unstreitig hat das sehr vortheilhaft auf den Geist der letzteren zurückgewirkt. Hängt das plebejische Aussehen der Münchener Genremalerei gar sehr mit der Isolirung der Maler von den gebildeten Kreisen und ihrem beständigen Kneipleben unter sich zusammen, so spricht sich die feinere Gewöhnung der Düsseldorfer unstreitig auch in ihren Bildern aus, wie man auf jeder Ausstellung leicht nachweisen kann, wo sie im Vergleich zu der oft allzu bäuerischen Frische der Münchener etwas Bürgerlich-Wohlerzogenes haben, was

sich selbst in der Thier- und Landschaftsmalerei geltend macht. Davon waren nun zunächst an unseres Achenbach's Aeußerem selber sehr deutliche Spuren zu merken. Denn im Verlauf der Zeiten war aus dem quecksilbernen spindeldürren Bürschchen von ehedem allmälig eine derbe, untersetzte, bürgerlich wohlhäbig aussehende Figur mit blühend vollen Wangen und Doppelkinn geworden, während das Sonnengold der flachsblonden Locken allerdings einem ausgedehnten sanften Mondschein Platz gemacht. So sah ich ihn zuerst 1859 in Ostende, wo ich ihn lange Zeit für einen behaglichen Bankier oder wohlsituirten Spiritusfabrikanten genommen hatte, den das Meer nur ob seiner geschuppten oder beschalten Bewohner interessirt, welch letztere er mit Chablis oder Austern hinunterzuschwemmen pflege, und der nur deßhalb soviel an demselben spazieren gehe, um sein Bäuchlein zu vermindern. Daß der dicke Mann mit der feinen Diskantstimme ein Maler sein könnte, fiel mir nicht im Entferntesten ein, obwohl er alles so fest und durchdringend mit seinen blitzenden blauen Augen maß, dazu sah er mir viel zu sehr wie der verkörperte Realismus aus, dem alle Schwärmerei weltweit abliegt. Das thut sie nun in der That, obwohl Achenbach eine viel zu reich begabte Natur ist, um nicht auch solchen Anfällen zugänglich zu sein, wie ja schon sein improvisirter Uebergang zum Katholizismus zeigt. Im Ganzen liegt ihm aber doch die humoristische Weltbetrachtung sehr viel näher als die der Heiligen. Besonders aber hat er das schärfste Auge für alles Schwächliche und Ungesunde in der Kunst. In dieser Beziehung wirkte er in der sentimentalen Periode der Düsseldorfer ganz als Hecht im Karpfenteich und war sehr gefürchtet wegen der Schärfe seiner witzigen Sarkasmen.

Ich hatte noch das Jahr zuvor auf der Münchener Ausstellung von 1858 neben jenem Corleone eine niederländische Landschaft von ihm gesehen, die mich mit Entzücken erfüllt hatte durch die gemüthvolle Liebenswürdigkeit ihres mit unglaublicher Sorgfalt gegebenen Details. Es war ein Dorf, zwischen dessen rothen Ziegeldächern man in die baumbesetzten Krautgärten hineinsah, im Hof die persönliche Bekanntschaft sämmtlicher Hühner und Gänse machte, mit den Mägden am Brunnen plauderte, sich an allen Hecken herumdrückte, am Canal hin zur Mühle schlich und mit immer neuen Vergnügen sich in dieß mit unendlich feinem Humor dargestellte, eng umschränkte Naturleben vertiefte, das er mit einer Art anscheinend naiver Einfalt fast wie ein Altdeutscher dargestellt. Daneben hieng denn noch ein Seesturm bei demselben Ostende, wo die Wellen mit all' jener wilden Wuth sich an den Balken der Hafeneinfahrt brachen, durch das Aufrühren des Ufersandes ganz jene gelbe Farbe angenommen hatten, wo die Luft ebenso dick und bleiern auf der schaumbedeckten rasenden Fluth lag, wie ich es so oft bewundert, da das Meer nie schöner ist als in dieser höchsten Aufregung.

Man sah da also drei Hauptrichtungen dieses so proteusartig reichen Talentes, das in seinen Werken überdieß fast allein von allen Düsseldorfern ein allmälig immer fühlbarer hervortretendes tiefes Studium der alten Kunst, vorab der alten Niederländer zeigte. So in einem holländischen Canalbild, womit er auf der Pariser Weltausstellung von 1867 alle Welt entzückte und für das er auch durch die große goldene Medaille und Orden ausgezeichnet ward. Hier war besonders die untere Hälfte des Bildes und der mit figürlicher

Staffage reich belebte Canal selber prachtvoll gemalt. Solche bewegte Figurengruppen oder andere rasch vorübergehende Naturerscheinungen blitzschnell aufzufassen und mit allen Feinheiten wiederzugeben, ist nur einem so ungeheuren Gedächtniß möglich, wie es der Meister Andreas besitzt, der wohl darum auch mit so ausgesprochener Vorliebe das Dramatische in der Landschaft aufsucht. Bei seiner grenzenlosen Fruchtbarkeit, die jene eigentliche Stimmungsmalerei ohnehin von selbst ausschließt, welche in der Natur nur das Echo des eigenen Gemüthslebens giebt, begegnet es dem Meister allerdings bisweilen, daß er, besonders in seinen großen Bildern, gelegentlich auch einmal Linien bringt, die dem Auge wehe thun, das Gefühl des Gleichgewichts durch nicht genug sorgfältige Abwägung der Massen stören. Denn er pflegt die Fehler des einen Bildes am liebsten auf dem nächsten zu verbessern. Trotz alledem ist ein guter Achenbach unter allen Umständen klassisch, weil eine vollkommen gesunde und bei aller Objektivität tiefe Naturempfindung sich da mit einer vollendeten Meisterschaft der Darstellung paart, die das Bild fast immer zum Gedicht macht. Und zwar nicht nur zu einer jener Dialektpoesien, wie sie nur den Landsleuten verständlich sind, sondern in so gediegenen und allgemein gültigen Formen, daß sie in allen Ländern und Zeiten gleich anziehend bleiben. Wie denn auch wohl der größere Theil seiner Werke in's Ausland gegangen ist.

Auch das ist gar keine Frage, daß solche Universalität kein anderer Landschaftsmaler besitzt, so wenig als diese Fruchtbarkeit, ist er doch schon tief im zweiten Tausend seiner Bilder, von denen ich hier nur noch einige der bedeutenderen anführen will.

So 1873 in Wien die Maison blanche*), eine Hafenpartie bei Ostende, wo wir einen mit Schiffen bedeckten Canal vor uns sehen, der sich quer durch's ganze Bild zieht, und hinter ihm eine von den letzten glühenden Strahlen der Abendsonne nur an den Firsten beleuchtete Reihe brauner Häuser auf dem Hafendamme, hinter dem sich offenbar das Meer befindet, von welchem man übrigens blos die Schiffe herüber ragen sieht. Ueber den Häusern zieht die glühend roth beleuchtete schwere Wolkenmasse eines Gewitters herauf, die sich köstlich im Canal vorne wiederspiegelt. Ein erster Windstoß bläst die Segel der Barken in demselben auf, die nun schleunig gerefft werden. Die düstere Pracht der Abendgluth, das sich leicht zu kräuseln anfangende Wasser des Canals, die kleinen Hafenschenken darüber, das ist alles mit einer unübertrefflichen Meisterschaft, einer stupenden Kühnheit und Breite gemalt, es ist eine zwingende Gewalt der Stimmung in dem Bild, die uns umsomehr fesselt als sie keineswegs subjektiv ist, was so leicht absichtlich aussieht, sondern ganz rein aus der Natur des dargestellten Moments sich ergiebt.

Ganz wie die alten Niederländer verhält sich im Gegentheil Achenbach der Natur gegenüber so objektiv, daß es selbst schwer, ja fast unmöglich ist, aus seinen Bildern solche Rückschlüsse auf seinen Charakter zu machen, wie sie bei einen Claude, Poussin, Rottmann oder Preller auf der Hand liegen, während er in jedem Bild wieder als ein Anderer erscheint. So brachte er neben diesem breit und flott, ganz koloristisch im Dunkel nur getuschten, im Licht dick impastirten Bild eine

---

*) Einst im Besitze des Bankiers Liebermann in Berlin.

mit spitzen Pinsel in größter Ausführlichkeit gemalte Mühle an einem Wasserfall von unendlicher Wahrheit des Details, aber eher magerem Gesammtton, und einen Seesturm im wildesten Kampf mit den Hafenbauten, dessen graugelbe Farbe wieder mit den vorhergehenden nicht die mindeste Verwandtschaft zeigte.

Auch auf der Münchener Ausstellung von 1876 war eine Strandszene von ihm wiederum das vollendetste Bild dieser Art, ja aller Landschaften überhaupt. Doch gehörte sie dießmal nicht zur Classe derer, wo er mit dem Detail kokettirt, sondern war breit und groß mit außerordentlicher Meisterschaft hingesetzt. Sie zeigt uns ein Schelde-Ufer bei Antwerpen, wo vorne im Strome kleine Schiffe liegen, hinter denen sich die Häuser eines Dorfes erheben und in nebliger Ferne die Stadt sich zeigt. Das Sonnenlicht ist durch eine mächtige Wolke und den Rauch benachbarter Fabriken so verdeckt, daß es fast dämmrig wird und die Gegenstände nur durch ihren Lokalton wirken. Es ist aber ein so großartiger Zug in den Wolkenmassen, die sich über die Düne heraufwälzen, in deren Schutz sich die braunen Hütten verkrochen, durch das Ganze weht ein so energisches gesundes Naturleben, daß man fast den salzigen Duft, die Kühlung des Wassers einzuathmen glaubt und immer mit neuem Vergnügen an das Bild herantritt, das er denn wohl im Bewußtsein, daß es zu seinen vollendetsten Meisterwerken gehöre, auch auf den Ausstellungen zu Paris 1878 und in Düsseldorf selber 1880 wieder brachte. Auf der letzteren entzückte er auch durch ein kleines Aquarell, welches den Fischmarkt in Amsterdam mit unübertrefflicher Lebendigkeit darstellt. Wie er denn auf allen seinen Bildern, oft überreich,

geschickt und passend erfundene Figuren von großem malerischem Reiz anbringt, die zudem sich niemals so widerwärtig tendenziös dem Beschauer aufdrängen wie etwa manche Lessingschen, sondern ganz selbstverständlich erscheinen.

Unstreitig hat die große Objektivität des Malers vor der Natur oft etwas Kühles, beinahe Nüchternes, wie es nun einmal den realistischen Werken gar leicht anhaftet, meist aber entschädigt er dafür durch die außerordentliche Gesundheit und Frische derselben, die nie in's Gemeine und Triviale ausartet, sondern immer vornehm bleibt wie alle ächten Kunstwerke. Dafür sorgt schon der feine klassische Ton der meisten. Selbst ohne eine Spur von Manier oder geziertem Wesen verfolgt er es denn freilich mit beißenden Spott auch an Andern und hat dadurch, wie schon erwähnt, zur allmäligen Gesundung der Düsseldorfer Schule mehr beigetragen als irgend Jemand vor ihm, selbst als Knaus, der doch nicht lange genug dort war, um dieselbe Wirkung ausüben zu können.

Sobald er das Atelier verlassen, gefällt sich der heute nach fünfzigjähriger Thätigkeit in demselben noch immer unermüdlich fleißige Meister im feinsten Luxus und einer fast fürstlichen Gastfreundschaft. Man kann sich daher keinen größeren Contrast denken, als z. B. den im Leben antik einfachen Preller und diesen die guten Dinge dieser Welt so eifrig und umsichtig würdigenden Realisten.

Wie sich fast von selbst versteht hat Achenbach eine größere Schule gebildet als irgend ein anderer Düsseldorfer. Und das obwohl er nie direkte Schüler hatte außer dem berühmtesten derselben, seinem zwölf Jahre jüngeren Bruder Oswald, der neben Gude jetzt wohl sein gefährlichster Rivale

um den Ruhm geworden ist. Ich weiß auch in der That eigentlich kein Beispiel in der Kunstgeschichte von zwei so nahezu gleich genialen und doch unter sich innerlich und äußerlich so verschiedenen Brüdern. Denn ist Andreas, obwohl durchaus Realist, doch überall ein Dichter, der niemals die Natur unmittelbar nachahmt, so ist es Oswald zwar auch kaum weniger, malt aber wie Rottmann fast nur Veduten. Hat sich jener als ächter Zeitgenosse seines Landsmannes Heine, an den er sogar durch Statur und Bewegung erinnert, blond und fett und rosenroth, voll blühender Gesundheit, seit lange wie wir gesehen den Norden zu seiner Domäne erkoren, dem Süden nach und nach völlig abgeschworen, wie duftige Blüthen er ihm auch verdankte, so widmete sich Oswald, von weniger robuster Gesundheit wenn gleich fast ebenso unermüdlicher Arbeitskraft, durchaus Italien. Aber ächt deutsch, als ein poetischer Stimmungsmaler, nicht wie Rottmann in seinen Veduten historisch schildernd. Gab dieser den Ernst und die Größe, die stilvolle Hoheit der Formen des klassischen Bodens, so geht Oswald blos auf Wiedergabe des zauberischen Farbenreichthums aus, den seine wärmere Sonne hervorruft. Die Linie, jenem Alles, ist ihm nur dazu da, möglichst versteckt zu werden, er giebt von der südlichen Natur das ewig Wechselnde, Licht und Farbe, wie Rottmann das Bleibende, stellt den ganzen unwiederstehlichen Reiz des Augenblicks dar wie jener den ernsten Zauber einer dreitausendjährigen Geschichte. Ist Rottmann durchaus Classizist, so bleibt Oswald überall Romantiker und Colorist. Dabei steht ihm aber ein so seltener Reiz der Färbung zu Gebote, daß jetzt kaum ein anderer Schilderer des herrlichen Landes ihm an die Seite zu setzen sein möchte und er an Eigenthümlichkeit wenigstens Alle

übertrifft. Unähnlich seinem Bruder, der gleich Rottmann eine durchaus männliche Natur, ist Oswald weicher, gemüthvoller, aber auch koketter, hat all die bezaubernde Liebenswürdigkeit, aber auch das Launenhafte weiblichen Wesens in seinen Werken. Beiden war das Malen offenbar angeboren wie das Athmen und Gehen, aber der Aeltere hat dabei keinen irgend krankhaften, sentimentalen Zug, während der Jüngere leicht einmal zu schön und süß wird und daher selten einen eigentlich klassischen Eindruck macht. Dafür ist er oft tiefer und zarter, ja auch nicht weniger produktiv, hat seine Gattung ebenso vollständig neu geschaffen als Andreas, ist ebenso unerschöpflich in Variationen dieses Themas von Luft und Licht sowie Architektur, malt selbst Figuren mit beinahe derselben Meisterschaft. Ebenso nimmt man bei ihm abwechselnd bald gleiche geistvolle Ausführlichkeit, bald fast noch größere Breite wahr, kurz er ist das merkwürdigste, nur um ein paar Töne höher gestimmte Echo oder Gegenstück seines Bruders. Beide zusammen nehmen sie eine ganz einzige Stellung in der deutschen Kunst ein, zu deren schönsten Zierden sie gehören, — die während so viele neben ihnen vergessen wurden, seit ihrem ersten Auftreten in der Schätzung fortwährend nur gestiegen sind.

XXXII.

Benjamin Vautier.

Wenn im Bereiche des Sittenbildes in unserer Zeit speziell die Bauernmalerei eine so große Ausdehnung gewonnen hat wie nie vorher, so liegt das daran, daß sie uns eine neue ideale Welt an Stelle jener andern des goldenen Zeitalters eröffnete, an die wir nicht mehr glauben. Sie zeichnet uns möglichst einfache, ursprüngliche Menschen wie Verhältnisse und bringt sie uns doch wieder so individuell und überzeugend nahe, daß sie allen Reiz des Selbsterlebten ihren Erzählungen geben, uns rühren und erschüttern, zur Natur zurückführen kann wie Bibel und Homer.

Bekanntlich vermag der Mensch die Folgen seines Thuns niemals vollständig vorauszusehen, ja wenn er es könnte, so thäte er das Meiste gar nicht. So hatte Schadow seiner Zeit auf dem Düsseldorfer Acker lauter Raphaele ausgesät und mußte es doch noch selbst erleben, daß ihm wohl verschiedene Tenier's und Ostade's, Ruisdael's, ja selbst ein Dürer, aber kein einziger Sanzio aufwuchs und alle seine Heiligenmaler nicht allzufett in's Kraut schossen. Verherrlichten doch selbst

die beiden, welche speziell dazu auserſehen waren, in die Fußſtapfen des Urbinaten zu treten, Bendemann und Leſſing, der eine alsbald die Juden, der andere gar die Ketzer, nachdem er ſich erſt den Räubern und Schächern ſtatt Chriſto und der alleinſeligmachenden Kirche zugewendet. In der That iſt es bemerkenswerth, daß Sitten- und Landſchaftmalerei, die in der heutigen Düſſeldorfer Schule eine ſo dominirende Rolle ſpielen, von ihrem Stifter eigentlich ganz und gar nicht beabſichtigt, im Gegentheil immer ein wenig krumm angeſehen waren. Der erſte Sittenmaler, der in Düſſeldorf auftrat, als Leſſing ſich noch an der Verherrlichung des jungen Tobias abquälte, war Piſtorius, ein ſchnoddriger Berliner, und Schadow hatte dieſe ſatyriſche Schlange an ſeinem frommen Buſen genährt und ſogar noch ſelbſt mit nach Düſſeldorf geſchleppt, wo es ihn freilich nur zwei Jahre litt. Bezeichnend für den hohen Flug ſeiner Phantaſie war, daß ſein erſter epochemachender Verſuch in dieſer Gattung einen kranken Eſel darſtellte, in welchem er die vielen liebeskranken Poeten und trauernden Fräuleins, welche die Schule alsbald erzeugte, mit ſchnödem aber geſundem Witz verhöhnte. Er, nämlich der Eſel, iſt dadurch zu ſonſt unverdienter Berühmtheit gelangt. Indeß hatte die Düſſeldorfer Sittenmalerei, nachdem ſie dieſen entarteten Sohn ausgeſtoßen, noch eine lange Süßwaſſerperiode durchzumachen und mußte erſt den Rhein hinab bis in's Meer gelangen, um ſich für ihre Darſtellungen mehr Salz zu holen. Denn recht geſund iſt ſie in der That erſt geworden, als ſie mit Jordan, Henry Ritter u. A. auf die See gieng. Adolph Schröter, bis dahin ihr hervorragendſter Humoriſt, war wohl kerngeſund in ſeiner Anſchauung menſchlicher Verhältniſſe, blieb aber ſein Leben lang phantaſievoller

Romantiker und brachte es vorweg nie zu einer auf gründlichem Studium der Natur und der alten Meister beruhenden Technik. Hasenklever war Satyriker, mehr zum Carrikaturenzeichner als zum Sittenmaler geschaffen, Jakob Becker aber bei allem Talent doch vorwiegend sentimental, zudem vertauschte er das eigentliche Naturstudium sehr früh mit einer allerdings in ungewöhnlichem Grade geschickten und edlen Modellmalerei. Dielmann und Geselschap schildern zu ausschließlich die Kindernatur. Frischen Fluß, dramatisches Leben in der Darstellung, feine Beobachtung der Natur, brachte wie gesagt erst R. Jordan durch seine Schilderungen des Seemannslebens in die Schule. Als geborner Berliner hatte er auch vollständig den realistischen Geist eines solchen und bethätigte seinen Beruf sofort dadurch, daß als er in der antikisirenden Schule Wach's einen Pegasus malen sollte, den die Nymphen mit Nektar tränken, er zwei Pferdeknechte brachte, die einem alten Schimmel zu saufen geben und deßhalb von dem tief empörten Meister hohen Stils fortgejagt ward. Nachdem er jetzt sein Dienstjahr unter den berühmten Neufchateller Jägern, in die alle verlornen Berliner Kinder einzutreten pflegten, abgemacht und das Soldatenleben im Frieden gründlich kennen gelernt hatte, brachte ihn eine Reise nach Rügen 1829 erst in das richtige Fahrwasser. Er malte einen alten Fischer und sein Weib, die entsetzt durchs Stubenfenster auf die rasende See hinausschauen, wo wohl der Sohn um's Leben ringt, während sein Kind zu ihren Füssen spielt. Das Bild machte auf der Ausstellung von 1832 entschiedenes Glück durch seine ergreifende Auffassung einfach menschlicher Verhältnisse und Jordan gieng jetzt zu seiner weiteren künstlerischen Ausbildung nach Düsseldorf, von wo aus er dann jeden Sommer

an der niederländischen oder normännischen Küste verbrachte, um das Leben der dortigen Seeleute auf's Genaueste kennen zu lernen. Später besuchte er dann besonders Helgoland und seine Bilder vom dortigen Fischerleben waren es denn auch, die zuerst seinen Ruf dauernd begründeten. In der That war er der Erste, welcher wahrhaft der Natur abgelauschte und nicht blos im Atelier erfundene Figuren zugleich mit vollendeter Meisterschaft der Zeichnung wie des Colorits brachte. So hat er recht eigentlich die grauen Lufttöne, überhaupt die ausgedehnte Anwendung des Grau in der Malerei erst in die Schule eingeführt und ist darin selbst Achenbach vorausgegangen. Der Heirathsantrag auf Helgoland, die zurückkehrenden Lootsen, die Szene in den Dünen nach dem Sturme, wo man die Leiche eines Ertrunkenen vergeblich vor seiner Wittwe zu verbergen sucht, die Flitterwochen, wo eine rauhe Theerjacke der jungen Frau Garn winden muß u. a., hatten einen unermeßlichen Erfolg nicht nur, sondern verdienten ihn auch durch die Wahrheit der Schilderung, die bald auf's Tiefste erschüttert, bald durch ihren köstlichen Humor unwiderstehlich erheiternd wirkt. So haben denn diese Compositionen bei ihrer die Vorgänger an Werth weit übertreffenden Ausführung bis heute ihr Interesse noch nicht verloren, während fast alles andere, was damals in dieser Gattung entstund, jetzt längst vergessen ist.

Seinem Lehrer Jordan folgte mit noch derberem Humor, schlagenderer Charakteristik der frühgestorbene Deutsch-Amerikaner Henry Ritter, dessen „Heirathsantrag in der Normandie", „ertrunkener Sohn des Lootsen", „Zigeuner", „Wilddieb im Verhör vor dem englischen Friedensrichter", direkte Vorläufer von Knaus sind, wie auf der anderen Seite der

Norweger Tidemand, der indeß nur Szenen aus seiner eigenen Heimath, diese aber oft sehr großartig schilderte.

Mit Knaus erreichte bekanntlich die Sittenbild-Malerei nicht nur der Düsseldorfer, sondern der deutschen Schule überhaupt ihren Höhenpunkt, den sie bisher nicht überschritten hat. Aber doch sind dem Meister nach und nach zwei Nebenbuhler erwachsen, von denen der Eine, Defregger in der Klasse der naiven Künstler sicherlich keinen geringeren Platz einnimmt als Knaus in jener der Humoristen und der, wenn sein Repertoire ebendeßhalb selbstverständlich auch nicht so reich sein kann als das des welterfahrenen hochgebildeten Knaus, doch an seelenvoller Tiefe und idealer Schönheit des seine Gebilde erfüllenden Geistes gewiß nicht hinter jenem zurückbleibt. Mit diesen beiden unvergleichlichen Schilderern unseres Volkslebens bildet aber seit zwanzig Jahren Benjamin Vautier ein Triumvirat, welches bisher noch nie zu stürzen gelang. Diese Thatsache ist um so interessanter als derselbe von Geburt gar kein Deutscher, sondern ein französischer Schweizer ist, der sich allerdings bei uns nach und nach so naturalisirt hat, daß seine eigenen Kinder das Französisch nur sehr nebenher sprechen sollen. Er nimmt also in unserer Kunst dieselbe Stellung ein wie der Wiener Passini in der italienischen, nur mit dem Unterschied, daß dieser das italienische Volksleben ganz wie ein Deutscher und nicht wie ein Italiener betrachtet, auch streng auf seine Eigenschaft als deutscher Künstler hält, während Vautier bei uns gebildet, der in Sitten und Denkart uns überhaupt so stammverwandten Schweiz angehörig, mit der französischen Kunst überhaupt nichts, am allerwenigsten aber die Anschauung gemein hat. Er ist im Gegentheil ganz Schweizer wenn auch

französischer, der sich des Deutschen bis heute nicht vollständig bemächtigte, so gut er dasselbe auch versteht und schreibt. Ohne Zweifel verdankt er dieß Verständniß unseres Volkslebens dem Umstande, daß er selber als Pfarrerssohn auf dem Lande erzogen ist im schönen Waadtland, dessen Sitten so viele Aehnlichkeit mit denen unseres allemannischen Volksstammes haben, dem ja auch der größte Theil der deutschen Schweizer zugleich mit den Schwaben und Elsässern angehört. Mit dieser Erziehung als französischer Pastorssohn hängt wohl auch die Eigenschaft zusammen, welche ihn von seinen deutschen Genossen noch am ehesten unterscheidet: eine gewisse Eleganz und äußerliche Sauberkeit der Erscheinung, die bei ihm am Ende doch nur der Ausdruck der innerlichen Ehrbarkeit und protestantischen Denkart ist, die deßhalb aber die vollste Lebenslust, den köstlichsten Humor ganz und gar nicht, wohl aber alles Zweideutige, allen tollen Uebermuth, alles fantastische Wesen ausschließt, und selbst im Ausdruck der Leidenschaft eine gewisse bestimmte Grenze und wohlanständige Mäßigung nicht leicht überschreitet. Während Defregger das Bauernleben wie ein wenn auch tief gemüthvoller und hochpoetisch angelegter, aber doch urwüchsiger Leidenschaft fähiger Bauer betrachtet und mitten darinnen steht, so beobachtet es Vautier immer als gut und fein erzogener Pfarrerssohn mit kaum weniger Verständniß, aber etwas mehr von oben herunter, von einem freieren und höheren, mehr bürgerlichen als bäuerischen Standpunkt aus. Knaus aber vollends als ein welterfahrener Dichter, der den König ebenso gut versteht als den Bauer, ihm mit ebenso shakespearisch freiem Humor gegenübersteht, wie Defregger dessen ganze ideale Welt das Bauernleben ausmacht, mit naiver Bewunderung und tiefem

Antheil. Darum hat denn auch Vautier, obwohl mit edlem, wohlwollendstem Herzen und tiefstem Gemüth ausgestattet, immer eine etwas gemäßigtere Temperatur als jene Beiden, er wird allenfalls einmal wohlthuend warm, aber niemals heiß, so wenig als kalt, sein Pulsschlag ist viel gleichmäßiger als bei ihnen. Man bleibt bei ihm immer in guter bürgerlicher, beileibe nicht vornehmer oder gelehrter Gesellschaft.

Das läßt sich nun um so eher begreifen als der Vater unseres Vautier, ein tief frommer aber bei aller strengen Gläubigkeit doch überaus milder und menschenliebender Mann, eine Art Gymasiallehrerstelle im lieblichen Morges am Genfersee ausfüllte, als ihn seine Frau am 27. April 1829 mit unserem Benjamin beschenkte. Dort in der herrlichsten Natur, unterm Schatten der Kastanien und Nußbäume, in einem schon fast südlich milden Klima verlebte er seine Kindheit in einer Atmospäre von Liebe und Wärme, die sich alsbald auch seinem lebhaften und heiteren Wesen als Grundton aufprägten.

Zählte die Familie bisher keine Künstler unter ihren Mitgliedern, so war doch der Mutter Bruder wenigstens eine vollkommene Künstlernatur, der mit Talent und Leidenschaft in seinen Nebenstunden zeichnete und malte, wie denn auch die Mutter selber, eine phantasievolle Frau, die lebhafteste Empfänglichkeit für künstlerische Eindrücke besaß. Obwohl es aber in der ganzen Gegend nichts gab, was einem Bild gleich gesehen hätte und »le monde illustré«, eine Art Pfennig-Magazin, das einzige war, was er von moderner Kunst kannte, so zeichnete und malte unser Benjamin doch so lange er sich zurückerinnern kann, ja in der Schule schon, wo seine wissenschaftlichen Fortschritte zum beständigen Kummer des

Vaters leider nur äußerst mäßige waren, ergötzte er seine Kameraden durch die drollige Art, wie er die Schultyrannen an alle Wände malte oder auf den Schulbänken abkonterfeile, statt mensa zu dekliniren.

Der Vater, der bei seiner Geburt die Lehrerstelle in Morges nur interimistisch als Pfarramts-Candidat bekleidete, hatte inzwischen die Pastorstelle in Noville im Rhonethal erhalten und schickte unsern Benjamin im 13. Jahr auf's Gymnasium nach Lausanne in der freilich schmählich getäuschten Hoffnung, sich in ihm einen Nachfolger im Seelsorgeramt zu erziehen, das er, sehr orthodox und konservativ, bei aller sonstigen Milde mit großem Eifer verwaltete. Aber während sich dort der Sohn weit mehr um das Aeußere seiner Mitmenschen als um ihr Seelenheil bekümmerte, brach 1847 die demokratische Bewegung in der Schweiz aus, in deren Folge alle Pastorstellen ebenfalls wählbar gemacht wurden und der Vater, dessen strengere Ansichten sich nicht mit denen seiner sehr trinklustigen und auch sonst lebhaften Mitbürger vertrugen, die Gunst des Souverains verlor und nicht mehr gewählt wurde. Dieß veranlaßte Vautier nach Hause zu kommen und es mit Hülfe der Mutter endlich durchzusetzen, daß er Maler werden durfte. Es kostete das nicht geringe Anstrengung, da es in den Augen selbst des Vaters, aber noch viel mehr der Mitbürger damals noch ungefähr ebensoviel heißen wollte, als wenn er unter die englischen Reiter oder andere Gaukler gegangen wäre. Das hat sich nun freilich seither auch in der Schweiz gar sehr verändert, wo selbst alle kleineren Städte wie Lausanne jetzt ihre jährlichen Kunstausstellungen haben, die steigende Wohlhabenheit auch überall die Kunstliebe, die Freude an jeder Art

von Verzierung geweckt hat. Es gelang auch nur, weil der Vater genöthigt war, jetzt nach Frankreich zu gehen und dort eine Pastorstelle zu suchen, den Sohn also überhaupt nicht mehr unterstützen konnte. Dieser begab sich nun nach Genf und nachdem er erst bei einem Maler, Hebert, ein Jahr lang Zeichenunterricht genommen, trat er bei einem Emailmaler in die Lehre. Dort mußte er sich verpflichten, vier Jahre zu bleiben und brachte zwei Jahre lang auch wirklich mit dem Malen von Uhrgehäusen, Brochen und andern Kostbarkeiten des dort so schwunghaft betriebenen Juwelier-Geschäfts zu. Nebenher aber studirte er in der Zeichnungs-Akademie des Musée Rath und machte dort regelmäßig den Abendakt mit. Ebenso beschäftigte er sich in den Nebenstunden mit Portraits und Aquarellen, die er an Kunsthändler verkaufte. Da sich sein Talent dabei alsbald offenbarte, so vermittelten sie ihm allmälig auch die Bekanntschaft mit den berühmtesten Genfer Künstlern, so mit dem Historienmaler Lugardon, den weltberühmten Landschaftern Calame und Diday, ja selbst mit dem alten bizarr geistvollen Sonderling Hornung u. A. Seine Arbeiten fanden immer besseren Absatz, so daß er schon nach zwei Jahren Dank seinem unermüdlichen Fleiß im Stande war, sich gegen eine Entschädigung von 1200 Franken aus der Lehre loszukaufen und ganz der Kunst zu leben. Er trat jetzt zu Lugardon in's Atelier und malte erst dort, dann für sich noch zwei Jahre lang in Genf. Um diese Zeit kam der geniale Genre-Maler Van Muyden von Rom zurück nach seiner Vaterstadt und etablirte sich daselbst. An ihn schloß sich Vautier nunmehr ganz besonders an und fragte ihn um Rath was er zu seiner ferneren Ausbildung thun solle, die, wie er wohl fühlte, in Genf nicht gedeihen konnte.

Da der Vater den für junge Leute so verführerischen Aufenthalt in Paris durchaus nicht zugeben wollte, Vautier aber bei aller heiteren Lebenslust doch ein viel zu guter, an die größte Pietät gewohnter Sohn war um etwas ganz gegen seinen Willen zu thun, so rieth van Muyden ihm nach Deutschland zu gehen, nach München oder noch eher nach Düsseldorf, die er beide aus eigner Anschauung kannte. Nun entschied er sich denn auf des Freundes Rath für das letztere und kam 1850 in die rheinische Malerkolonie.

Sein erstes Debut war nichts weniger als aufmunternd. Er hatte eine Anzahl wie er glaubte nicht ganz schlechter aber nach der französischen, viel verständigeren Art statt mit Kreuzstrichlagen und vorzugsweiser Ausbildung des Contours in einfacher und energischer Flächenbehandlung mit genauem Studium der Valeurs gezeichneter Akte und Portraite mitgebracht. Mit ihnen präsentirte er sich dem Director Schadow. Dieser, alt und starr, durch lange Verwöhnung überdieß sehr despotisch und pedantisch geworden, schmiß sie trotz der Empfehlung durch einen vornehmen Herrn und persönlichen Freund Schadow's, der Vautier in Genf kennen und schätzen gelernt, verächtlich bei Seite und sagte: „das ist ja alles unbrauchbares französisches Zeug, Sie müssen ganz von vorne anfangen, wenn Sie etwas Rechtes lernen wollen". Das war ihm nun doch zu viel und er trat also zunächst gar nicht in die damals in einem Zustande der ärgsten Verwahrlosung befindliche Akademie ein, der die ganze übrige Künstlerschaft mit Leuze und Achenbach an der Spitze längst feindlich gegenüberstand, sondern malte einige Monate Studien bei einem Freunde. Dann präsentirte er sich im Herbst mit denselben Aktzeichnungen und seinen neu gemalten

Studienköpfen auf's Neue bei der alljährlichen Concurrenz. Dießmal aber entschied die Majorität des Lehrercollegiums, dem die Arbeiten vorgelegt werden mußten für ihn und bewilligte ihm sogar die sofortige Aufnahme in die Malklasse. Indeß blieb er dort blos acht Monate, da sich die Akademie durch Schadow's Erblindung um diese Zeit und die Vernachlässigung der übrigen Lehrer immer mehr einem Zustande der Auflösung näherte. Er gieng deßhalb zu Jordan ins Privatatelier und malte dort, immer noch unsicher umhersuchend, welchem Fach er sich eigentlich zuwenden solle, einige kleinere Bilder ohne rechten Erfolg. Inzwischen hatte Knaus seine glänzende Laufbahn begonnen und eben durch seine Kirmeß, der er dann rasch die Schmiede und die epochemachenden Spieler folgen ließ, der ganzen Schule einen neuen Weg eröffnet, der sie bald von Grund aus ändern sollte. Auch Vautier schloß sich diesem aufgehenden Gestirn voll Begeisterung an, verließ daher nach einem Jahr Jordan's Atelier nnd malte nun für sich. Immer noch unschlüßig in seiner Richtung begab er sich im Sommer 1853 ins Berner Oberland, wo er die Bekanntschaft des geistvollen Girardet machte, der ihn erst auf die Schönheit und den malerischen Reiz des dortigen Bauernlebens hinwies, so daß er einmal aufmerksam geworden nun gleich den ganzen Sommer Studien nach dem Leben dort malte. Damit war seine Richtung für alle Zukunft entschieden, hier fühlte er alsbald, daß sich ihm eine Welt aufthat, deren Schilderung ihm ebenso sympathisch war als die Aussicht auf ihre künstlerische Bewältigung ihn mit Entzücken erfüllte. Im Sommer 1856 kam er dann auf einige Monate nach Genf und gieng, von Van Muyden bei dem er malte in seiner Richtung bestärkt, vorzüglich ange-

zogen durch den inzwischen dorthin übergesiedelten und die größten Triumphe feiernden Knaus, im Herbst noch nach Paris wo er den Winter zubrachte. So sehr ihn nun aber auch der Aufenthalt dort interessirte und förderte, so fühlte er doch, daß Paris nicht der Ort sei, wo man Bauernmalerei treiben könne, sah er doch selbst an Knaus, daß diesem das zu lange Verweilen eher nachtheilig zu werden anfieng. Deßhalb kehrte er denn schon sechs Monate später nach Düsseldorf zurück und malte nun jene Kirchenszene fertig, die er noch in Paris angefangen hatte und deren glänzender Erfolg auf der epochemachenden Münchener historischen Ausstellung von 1858 seinen Ruf begründen sollte.

Wir finden uns in einer Schweizer Dorfkirche während des Gottesdienstes, den man indeß nicht, sondern nur die demselben beiwohnenden Andächtigen in den Bänken sitzen sieht, wie sie eben den Choral singen. Ist nun die Charakteristik aller einzelnen Figuren schon ebenso gut als die Verschiedenheit ihres Ausdruckes, so fällt unter denselben doch ein junges neben Mutter und Großmutter sitzendes Mädchen durch seine Schönheit wie die Innigkeit seiner Andacht besonders auf. Sie in Verbindung mit dem feinen grauen Ton des Bildes, der unserer Münchener Malerei damals fast unbekannt war, entschieden den Erfolg und setzten es in der Rangordnung unmittelbar neben jene mit Katzen spielende Pariser Grisette, durch deren stupende Darstellung sich Knaus gleichzeitig an die Spitze der deutschen Genremaler stellte.

Die Vollendung des Gemäldes hatte sich so lang hinausgezogen, weil Vautier fast das ganze Jahr 1857 sehr heftig an einer hartnäckigen Ischiatik litt, die ihm alles Arbeiten unmöglich machte. Als nun 1858 die ersten Nachrichten von

dem brillanten Succeß in München kamen, durch den er sich mit einem Schlag in die Reihe der bekanntesten Genremaler versetzt sah, so krönte er seine Erfolge auch noch durch die Verbindung mit jenem reizenden Mädchen, das jetzt als noch immer schöne Frau sein häusliches Glück neben einer Reihe blühender Kinder begründet. Daß er es gleich nach der ersten erfolgreichen Arbeit so weit brachte, dazu wird freilich seine äußerst sympathische äußere Erscheinung doch mehr beigetragen haben als selbst die noch ganz grünen Lorbeeren. Von mittlerer Größe, schlankem Wuchs, mit dunkelm Haar und prächtig braunen Augen hat Vautier einen so gewinnend treuherzig schalkhaften und freundlichen Blick, daß es für ein Mädchen äußerst schwierig gewesen sein muß lang hinein zu sehen, ohne ihn liebzugewinnen. Um so mehr als er in seinem Benehmen auf die eigenthümlichste Art mit liebenswürdig schlichter, deutscher Gemüthlichkeit ganz jenes feine Wesen verbindet, welches gut erzogenen Franzosen eigen ist, deren Höflichkeit ja doppelt besticht, wenn sie wie hier der Ausdruck eines wohlwollenden Herzens ist und nicht nur dem Wunsch bewundert zu werden entspringt, wie dies sonst wohl oft genug der Fall sein mag.

Hatten nun die Charaktere in diesem Erstlingswerk immerhin noch einiges, was eher an die französische Schweiz als an deutsche Landleute denken ließ, so trug auch das nächste Bild „eine Auction im Schlosse“ 1859 noch schweizerischen Charakter. Dagegen bringt uns eine Nähschule schon Schwarzwälderinnen, ebenso die 1860 gemalten „Frauen, die aus der Kirche kommend ihre Männer im Wirthshause finden“. Hatte sich Vautier bei seinem Erstling unläugbar seinen eigenen Stil noch nicht gebildet, erinnert er vielmehr

dabei einerseits an van Muyden, andererseits an Knaus, so zeigen auch die oben erwähnten Stücke nur erst den Beginn und die fortschreitende Emancipation. Bereits ganz vollendet finden wir dieselbe in jener höchst liebenswürdig humoristischen, „Sonntag-Nachmittags" benannten Szene bei einem schwäbischen Dorfe, das man oben auf dem Hügel liegen sieht. Es ist von dem Waldrand, an welchem dessen jungfräuliche Blüthen im schönsten Putze sich gelagert, durch ein Wiesenthälchen getrennt, an dessen Anfang ihnen gerade gegenüber die Jünglinge auf einem Zaun wie die Spatzen auf einem Telegraphendraht dicht gedrängt nebeneinander sitzen und sichtlich auf das gegnerische Lager herüber spekuliren, das schon lange eines Anfalles harrt und sich auf die mannigfachste Weise rüstet ihn zu empfangen. Die zwei muthigsten der kühnen Recken in weißen Zwilchröcken und Lederhosen haben denn auch, die Hände in den Taschen und die Pfeife im Mund, bereits den Sturm eröffnet und sind trotz des heftigsten Kreuzfeuers von drohenden und schalkhaften Blicken, das sie empfängt, todesmuthig schon bis über die Mitte der Wiese vorgedrungen.

Das Benehmen der jungfräulichen Heerschaar bei dieser Attacke ist nun mit dem köstlichsten Humor und zugleich mit einer keuschen Anmuth geschildert, die das Bild zu einer wahren Perle deutscher Kunst machen. Während die, welchen der Angriff vorzugsweise gelten möchte, ihre Siegesfreude schwer verbergen, thun Andere vollkommen gleichgültig oder schäkern gar über die Nahenden, eine gründlich verliebte aber, die bereits einen Strauß geflochten, harrt im Schatten zurückgezogen des Geliebten — kurz es wäre unmöglich mehr inneres Leben bei vollkommener äußerer Ruhe und Gelassenheit darzustellen,

wie sie ja unsere Bauern bei solchen Gelegenheiten immer zeigen. Die ganze Mädchengruppe aber wirkt in ihrer grünen Umrahmung von Wiese und Wald wie ein Blumenstrauß, bei dem freilich den steifen schwäbischen Jünglingen die Rolle der Stiele zugefallen ist, die gerade in ihrem Gegensatz aber zu der natürlichen Frische und Koketterie der Mädchen unwiderstehlich drollig wirkt, während das Ganze doch so schlagend wahr erscheint. Dergleichen frappante, innere und äußere Wahrheit war begreiflich nur bei einer nicht blos oberflächlichen Bekanntschaft mit den Geschilderten zu erlangen, und so erzählte mir denn Vautier auch, daß er wochenlang in jenem Dorfe zugebracht und die Szene genau so wie er sie geschildert mehrmals gesehen habe. So nur war es auch möglich, die Art dieser Bevölkerung sich zu bewegen und zu geben, so genau der Natur abzulauschen, und auch dann nur, wenn man wie Vautier selber auf dem Lande aufgewachsen und mit der stammverwandten Schweizer Art so völlig vertraut war.

Der künstlerische Charakter des Meisters, seine Neigung und Fähigkeit, die Schönheit mit der Wahrheit in der wohlthuendsten Weise zu verbinden, ist von da an festgestellt. Dabei wird er durch seine Schärfe in der Beobachtung des Individuellen, seinen Humor, doch vor jeder faden Sentimentalität geschützt und seine feine Bildung, die genaue Kenntniß des bürgerlichen und Landlebens zweier Völker lieferte ihm den großen Reichthum der Motive, den wir bei ihm finden. So malte er jetzt noch jene schwäbische Bauernstube, wo ein Makler den Bauern eben zum Verkauf des Gutes zu beschwatzen sucht, während ihn die Frau nach Kräften davon abmahnt, ein Bild, für das er auf der Pariser Ausstellung von 1865 die goldene Medaille erhielt.

Nunmehr wandte er sich aber wieder in's Berner Oberland und brachte nach längerem Verweilen dort das Material zu einer ganzen Reihe von Compositionen heim. Zunächst zu dem von all seinen Bildern aus dieser Zeit am berühmtesten gewordenen „Leichenschmaus", der jetzt eine Zierde der Cölner Gallerie ist. In einer bescheiden wohlhäbig aussehenden Bauernstube sehen wir rechts die Tafel aufgeschlagen, um welche die vom Begräbniß des Hausherrn zurückgekehrten Gevatterinnen versammelt sitzen und mit mehr oder weniger ächtem Mitgefühl rothen Wein trinken, welcher ihnen vom halbgewachsenen lieblichen Töchterchen des Verstorbenen präsentirt wird, an das sich ein verweinter kleiner Junge scheu anklammert, während ihn eine Bäuerin rechts zu zerstreuen sucht. Hinter ihr ein unübertrefflicher Chor von Klatschbasen, die ihre Neugier trefflich mit der Theilnahme zu verbinden wissen. Sie wie alle Uebrigen aber tauchen ihr Zuckerwerk denn doch mit geziemendem Ernst in den Wein ein, ja mehrere, so eine schöne junge Frau gegenüber, zeigen ächtes Mitgefühl. Besonders einige Nachbarinnen, die sich um die das Gesicht im Tuch verbergende, trostlos am Ehebett sitzende junge Wittwe links versammelt. Das ist alles mit einer Wahrheit und Schönheit dargestellt, es sind so ächte Schweizerfrauen nicht nur in ihrem Aeußeren, sondern auch im Benehmen, dem Gemüthsausdruck, wie es nur der unmittelbarsten Naturbeobachtung wiederzugeben möglich ist. Man sieht nicht eine Figur, die nicht ebenso frappant als wahr wäre, wie denn auch das Bild unmittelbar nach der Rückkehr aus dem Oberland durch den noch ganz vom Gesehenen erfüllten Künstler sehr rasch gemalt wurde, obwohl es eine außerordentliche Sorgfalt in der Durchbildung des Details und

eine Meisterschaft der Zeichnung zeigt, die überall sich nicht nur mit der Wahrheit begnügt, sondern sie stets bis zur Schönheit verklärt. Vautier's Formengebung ist immer plastisch, groß und einfach, gerade deßhalb gelingen ihm so schöne Kinder- und Frauenköpfe. Hier ist auch die Stimmung des Ganzen vortrefflich, das durchaus vorherrschende Dunkel, die gedrückte Schwüle des mit Menschen angefüllten Gemachs beklemmen unser Gemüth ehe wir sehen was eigentlich vorgeht, — ein Eindruck, der durch die sich vom weißen Tischtuch scharf abhebende Trauerkleidung der jungen Frau in der Mitte noch verstärkt wird, da dieser Gegensatz von Schwarz und Weiß das ganze Bild beherrscht. Er setzt sich selbst noch in's Nebenzimmer fort, in welchem wir durch die geöffnete Thür die trauernden Männer dicht zusammengedrängt erblicken und so den Eindruck allgemeiner Trauer der ganzen Gemeinde erhalten. Das Werk erregte denn auch solches Aufsehen in Deutschland wie auf der Pariser Ausstellung von 1866, daß es wiederum prämiirt und der Maler von da an in Paris fast ebenso beliebt ward wie bei uns.

Er ließ ihm eine Bauernstube folgen, in der die Insassen eben vor einem Alterthümler alles mögliche Gerümpel zusammenschleppen. So bringt, während er einen sehr eckigen altdeutschen Heiligen eben voll heimlichen Entzückens und fingirter Gleichgültigkeit in der Hand hält, den ihm der Bauer mit kaum verhehltem Spott über seine Sammelwuth gewiesen, die Großmutter eine alte Kaffeemühle sehr eilig herbei in der Hoffnung, sie auch noch als Merkwürdigkeit theuer verkaufen zu können. Man muß aber die Schweizerbauern in ihrem trockenen Realismus kennen, um sich über die köstliche Feinheit ihrer Schilderung ganz so freuen zu können wie sie es verdient.

Dann kam jene hochpoetische Fahrt über den Brienzersee zum Begräbniß. Ein junges bäuerisches Ehepaar sitzt im Kahne, den Sarg des ersten Kindes vor sich, er ihr in stummem Schmerz die Hand drückend. Das rührt um so tiefer, weil man sieht, wie stark die Seelenbewegung sein muß, um diesem schwerlöthigen Bauern auch nur dieß äußere Zeichen ablocken zu können, und als die Umgebung einer herrlich großartigen Gebirgsnatur voll sonniger Pracht und Heiterkeit den denkbar stärksten Gegensatz zur melancholischen Szene bildet. Fast ebenso ergreifend ist auch der gleichzeitig entstandene Abschied eines jungen kräftigen Bernerbauern von seiner sterbenden Frau, die, seinen Schmerz sehend, ihn noch eher zu trösten sucht, während er an ihrem Bette sitzend und ein auf seinem Schoße eingeschlafenes Kind im Arm haltend, krampfhaft ihre dargebotene Hand drückt.

Nunmehr wendete er sich wieder dem Schwarzwald zu und malte aus demselben wie aus dem anstoßenden Markgräfler Land eine große Anzahl Bilder. So 1869 den unterbrochenen Streit, wo wir in einer Wirthsstube alle Zeichen einer eben stattgehabten gewaltigen Explosion an den Tischen des Vordergrundes sehen, umgeworfene Stühle, zerbrochene Flaschen ꝛc. In der Mitte sitzt noch kochend vor Zorn mit geballter Faust der eine Uebelthäter, ein junger Bauer, den seine Mutter zu beschwichtigen sucht, während wir im Hintergrund den Gegner erblicken, den er offenbar niedergeschlagen hatte und der jetzt von andern Bauern abgehalten wird, sich auf's Neue auf ihn zu stürzen. Die wahrscheinlichen Urheberinnen des Zankes, einige hübsche Mädchen, haben sich rechts in die Ecke geflüchtet und die vorderste sieht mit

einer Mischung von Furcht und Theilnahme ebenso auf unseren jungen Bauern als die hinter ihr stehende Brunette mit blitzenden Augen nach seinem Gegner, der sich offenbar noch Satisfaktion zu holen habe nach ihrer Meinung. In der Mitte zwischen beiden Parteien die eben rasch herbeigeholte strafende Gerechtigkeit in der Gestalt eines alten Polizeidieners, dem der dicke Wirth unseren zürnenden Achilleus in der Lederhose als das Karnikel das angefangen, denunzirt, während ein alter Bauer ihn zu entschuldigen sucht. Das alles ist mit eben so großer Energie als gutem Humor gegeben, besonders ist der zornige Beleidiger ganz vortrefflich erfunden, man sieht schon an der ganzen schnellkräftigen Stellung, wie jäh er aufgefahren ist, daß er jetzt noch vor Wuth zittert, obwohl er so gründlich aufgeräumt, daß alles sich vor ihm geflüchtet.

Noch ergötzlicher und zu den besten Arbeiten des Meisters gehörend ist dann wieder die weltberühmt gewordene Tanzstunde, wo der bäuerliche Tanzlehrer, die Fiedel in der Hand, einer Anzahl allerliebster Schwarzwälder Mädchen vorläufig die Füße hübsch auswärts setzen lehrt, was der Vordersten noch gar nicht gelingen will. Die einstweilen pausirenden Bursche sehen diesem Unterricht mit um so tieferem Interesse zu, als die Mädchen alle sehr hübsch sind. Ihre naive ländliche Koketterie ist aber mit so frischer und reiner Empfindung getroffen und mannigfach nuancirt, daß das Bild unendlich unterhält und erquickt trotz der etwas bunten Färbung. Letztere ist der einzige Mangel, welcher allerdings oft am Meister auffällt, wo er am meisten hinter dem so feinen Coloristen Knaus zurückbleibt, während er ihm an Wahrheit der Charaktere so wenig nachsteht als an Mannig-

faltigkeit der Motive. Die koloristische Stimmung dem Gegenstand so genau anzupassen, daß sie die Wirkung des Ganzen auf's Gemüth verstärkt, gelingt ihm dagegen nur seltener.

Jetzt machte er auch einen Abstecher in verklungene Zeiten und malte 1870 jene Verlobung im Rococokostüm, wo während des Diner's sich eben ein Poet erhoben hat, um in wohlgereimten Segenswünschen einen Toast auf das Wohl des jungen Paares auszubringen, das oben am Tische sitzt und dem gleichzeitig zwei Kinder nahen, von denen der kleine Junge offenbar auch gratuliren soll. Ist nun die ein wenig steife Fröhlichkeit der gepuderten Gesellschaft vortrefflich gegeben, so finden wir Vautier doch im Ganzen noch viel drastischer bei seinen Schilderungen eigener Erlebnisse. So erscheint unbedingt fesselnder ein anderes Diner, das berühmte Zweckessen, welches er 1871 malte und wo wir den Herrn Landrichter schon präsidiren, die übrigen Honoratioren noch im Niedersitzen sehen, während sich die Dorfbürgermeister immer noch besinnen. Da sind denn aber, weil Vautier das Alles miterlebte, die Einzelnen so köstlich charakterisirt, besonders ein im Vordergrunde unschlüssig stehender mächtiger Bauer, daß man nur seine Freude daran haben kann wie an dem eminent malerisch pikanten Arrangement.

Bald darauf gelangte der Meister zu einem seiner größten Meisterwerke, jenem Begräbniß, das gleichzeitig mit dem berühmten Knaus'schen 1872 entstund. Die Composition ist der des Knaus'schen Bildes auffallend ähnlich in der Disposition; auch hier zur Rechten das Bauernhaus, aus dessen erstem Stock der Sarg auf einer Freitreppe eben herabgeschafft wird, vorne die schwarze Bahre, auf die er geladen werden soll und die dem Ganzen seine Signatur gibt. Aber es ist

ein schöner Herbsttag in einem blühenden und wohlhabenden Markgräfler Dorf, wo mit den andern auch dieß Blatt vom Baum des Lebens fiel. Das Familienhaupt ist's, das sie heruntertragen und das von der trostlos mit den Kindern im Vordergrunde stehenden Frau beweint wird. Ihr gegenüber die leidtragenden Nachbarn in einer großen überaus fein charakterisirten Gruppe von Männern, die vorne durch eine zufällig von der Arbeit gekommene ältere, grandios gedachte Bäuerin mit ihrem Mädchen auf's allerglücklichste abgeschlossen wird. Hinter ihr hält der Gemeindediener die halb neugierig, halb theilnahmsvoll zusammengelaufene Dorfjugend zurück, unter der wir, wie unter den Freunden des Verstorbenen den Ausdruck der bis zum Schmerz gesteigerten Theilnahme in den mannigfachsten Modifikationen mit einer wunderbaren Kraft und Feinheit ausgedrückt finden. Dabei die Zeichnung im Ganzen, dem schönen Volksschlag und dem wohlhäbigeren Aussehen des Landes entsprechend, größer und edler als bei Knaus, die Durchbildung alles Einzelnen, besonders der Köpfe, von so großer Feinheit, wie sie der Meister noch nie erreicht. Man glaubt jedem der Dargestellten ins Herz zu sehen, sein Innerstes wie seine Geschichte zu kennen und wird von der Schilderung befriedigt, ja gehoben, weil ein leiser, aber überall durchgehender idealer Hauch alles Störende und Gemeine beseitigt. Das Bild erreichte auf der Wiener Weltausstellung von 1873 den größten Erfolg und mit vollem Recht, da hier Vautier eine Tiefe des Gefühls mit einer Macht paarte, wie sie nur wenigen Zeitgenossen zu Gebote steht.

Zwischen diese größeren Bilder hinein kamen nun immer noch eine Menge kleinerer, so 1873 der Besuch am Heerd, dann die entzweiten Schachspieler, wo ein geistlicher

Herr und ein alter Garçon sich über das Mattsetzen eines Königs zerkriegt haben u. A. m. Indeß sieht man bei Vautier immer sehr genau, ob er seinen Gegenstand in der Natur ge- oder blos erfunden hat, so fein er ihn auch im letzteren Fall mit allen Nebenumständen durchzuführen weiß, wie hier, wo wir schon im ersten Augenblick an der Vertheilung der Farbflecke und Lichtmassen sehen, daß die zwei, die da anscheinend friedlich zusammensitzen, sich innerlich gründlich getrennt haben.

Sehr anmuthig ist auch die „Aufforderung zum Tanze“, welche ein junger Schwarzwälder Bauer vor dem Wirthshaus an zwei Mädchen richtet, von denen ihm die eine kokettere folgt, während die tieferfühlende melancholisch zurückbleibt. Das ist aber bis in jede Handbewegung hinein so fein durchgeführt, die glückliche Kecke und die Schüchterne sind so anziehend geschildert, das Ganze auch so malerisch, daß es gewiß zu den besten Idyllen dieser Art gehört.

Es folgte nun 1875 eine der schönsten dieser Schilderungen aus dem Bauernleben, der „Abschied vom väterlichen Hause“, in diesem Fall dem Wirthshaus zum Ochsen, das in irgend einem Thale des schönen Markgräfler Landes sich stattlich erhebt. Heute ist es mit einer sehr lustigen Versammlung gefüllt, die sich den letzten Jahrgang offenbar hat gut schmecken lassen, obwohl diesem auch das Bier bereits eine auffallende Conkurrenz macht. Man meint das Gejohle und Jauchzen der Bauern, das Gekicher der prächtigen Mädchen schon von weitem zu hören, wenn man das Bild sieht, so gut als die hochzeitlichen Töne von „Violine, Klarinett und Baß“. Wirklich sind die Künstler, die sie spielen, auch schon ganz auf der Höhe der Situation, d. h. oben auf der Freitreppe, um die Neuvermählten zu begleiten, die schon

unten angelangt sind und gleich das weiterhin haltende Bernerwägelchen besteigen werden. Hinter ihnen die Eltern der hübschen Braut, nur schwer die Wehmuth des Abschiedes bekämpfend, die bei einem allerliebsten Backfisch von Schwester so weit geht, daß sie sogar die Arme um sie schlingt und sie nicht loslassen will. Letzteres würde indeß doch den Intentionen der charmanten Schwester in keiner Weise entsprechen, die deßhalb auch vorsichtiger Weise den eben errungenen hübschen Mann mit der andern Hand festhält, überhaupt nichts weniger als unglücklich aussieht über das Loos das ihr bevorsteht. Ihrem stattlichen Eroberer jauchzen aber die Freunde von allen Fenstern heraus zu, ja einer läßt ihm sogar von einer allerliebsten Hebe noch einen Abschiedstrunk vor dem Wirthshaus kredenzen und hat offenbar, wie mehrere andere auch, nicht übel Lust seinem Beispiel zu folgen. Ein Chor von neugierigen Backfischen und staunenden Kindern, eines köstlicher als das andere, vervollständigen die strahlende Heiterkeit der Szene, aus der die vielen vom Hochzeitjubel und Tanz erhitzten blonden Mädchen wie prächtige Perlen herausleuchten, von denen eine ächter ist als die andere. Denn in ihrer Darstellung übertrifft Vautier hier seine beiden Nebenbuhler, wobei ihn freilich auch der herrliche Volksschlag, dem nach dieser weiblichen Seite kein anderer in Deutschland gleichkommt, mächtig unterstützt. Daß er aber bei aller Lust und ansteckender Fröhlichkeit nie gemein oder zweideutig wird, daß ihn die Grazien keinen Augenblick verlassen, das bleibt Vautier's herzgewinnendste Eigenschaft.

Ist hier alles der Natur abgelauscht, so zählt wieder zu den „komponirten“ Bildern die „Vor der Sitzung“ betitelte Szene, die unser Maler auf die Münchener Aus-

stellung von 1876 brachte, ohne damit einen so durchschlagenden Erfolg zu erzielen als gewöhnlich. Es lag dies vielleicht an der Unsicherheit, in der die meisten über den Inhalt des Bildes blieben und darüber leicht die treffliche Charakteristik der Einzelfiguren vergaßen.

Wir befinden uns in einem noch der deutschen Renaissance angehörigen Sitzungssaal des Gemeinderaths einer kleinen süddeutschen, wahrscheinlich rheinischen Stadt. Die Verhandlungen sind noch nicht angegangen, da der Bürgermeister noch fehlt und die Herren stehen und sitzen einstweilen in Gruppen beisammen, sich auf den bevorstehenden Kampf rüstend. Denn es handelt sich anscheinend um nichts weniger als um die Abtretung oder Zuwendung irgend welchen Eigenthums an die Kirche, wie man zunächst aus einem hinter dem hufeisenförmigen grünen Tische bereit gehaltenen Stadtplan zu glauben geneigt wird. Vielleicht auch bloß um die Inszenesetzung einer ultramontanen Adresse, die ein langer, nur vom Rücken zu sehender Advokat, wohl ihr Redakteur, eben zwei schwarzgefärbten Stadträthen, einem Bierbrauer unzweifelhaft altbayerischer Nationalität und einem Gewürzkrämer vorliest, während der eigentliche Intriguant, ein magerer Jesuit, als Stadtpfarrer mit still triumphirender Schlauheit nur beobachtet, wie das Netz ausgeworfen wird. Der Bierbrauer zappelt schon mit Haut und Haar darin und ist ganz glücklich über die kraftvolle Vertretung der guten Sache in der Schrift. Der bedächtig am Ofen als Operationsbasis lehnende Cigarrenhändler und Stadtrath freut sich zwar auch, kann sich aber gewisser Bedenken doch nicht enthalten, sei's über die Verschleuderung städtischen Eigenthums oder über den drohenden Verlust mehrerer, seine Stinkadeiros rauchenden

Kunden, wenn er sich so offen zur kirchlichen Partei stellt. Die liberale wird durch zwei junge Männer vertreten, offenbar die gebildetsten in der Gesellschaft, deren einer hinten an den Tisch gelehnt mit unzweifelhafter Ironie die Bearbeitung eines alten Cretins, des Fanatikers in der Gesellschaft, über sich ergehen läßt, der ihn beschwört, doch ja sich dem Antrag nicht zu widersetzen. Links vorne setzt dann ein junger Gutsbesitzer sowohl einem radikalen Oekonomen als auch dem liberalen Schuster lächelnd die Abgeschmacktheit der Sache auseinander. In diesem Augenblick tritt ganz vorne der rechtskundige Bürgermeister, ein ächter Bureaukrat, ein und wirft dem geistlichen Herrn einen nicht gerade freundschaftlichen Blick zu, der jedenfalls zeigt, daß er sein Gewicht ganz sicherlich nicht in die Wagschale der Kirche werfen, der Kampf zwischen ihr und dem Staat also sofort auch in diesem kleinen Gemeinwesen entbrennen wird. Zwei trefflich erfundene seelenlose Schreiber im Hintergrund und die Büste des Landesvaters über der Thüre mit einem noch leidlich frischen Lorbeerkranz auf dem Haupt und einem von dort abgefallenen über der Brust vervollständigen das Ganze. — Habe meine Auslegung nun Recht oder Unrecht, so sind jedenfalls die einzelnen Figuren von einer so individuellen Wahrheit in Gesichtsbildung, Bewegung und Ausdruck, daß man jede einzelne schon gesehen, ja persönlich gekannt zu haben glaubt. Das Ganze ist in seiner an spezifisch malerischem Reiz eher armen Anspruchslosigkeit der fast mühsam zu nennenden Mache dennoch überaus fein gestimmt. Vor allem hat es jene nachhaltige geistige Kraft und Tiefe, die es einem anfangs wenn nicht eher zurückstoßend, doch wenigstens gleichgültig erscheinen, dann aber bei jedem neuen Betrachten

immer interessanter und fesselnder werden, es förmlich im Anschauen wachsen läßt.

Löst sich hier das Ganze in lauter Episoden auf, so ist das nicht weniger der Fall bei einer im Uebrigen besonders ansprechenden Composition, der „Poststube". Sie befindet sich in einem gewöhnlichen Schwarzwälder Wirthshaus, wo die Passagiere alle versammelt sind, die mit dem Postomnibus weiter wollen. Da sieht man nun im Vordergrunde eine zärtliche Mutter, die ihrem hübschen in die Stadt auf's Gymnasium gehenden Jungen allerhand wohlgemeinte Lehren mit auf den Weg gibt, die er wohl rasch genug vergessen wird, die aber sein kleines Schwesterchen nebenan mit tiefer Rührung anhört. Hinter diesen in der Ecke trinkt der Postillon noch einen Schnaps und schäckert mit der hübschen Kellnerin, während neben ihm ein langer Schwabenbauer sich mühsam durch den Schalter zwängt, um ein Billet zu lösen, für das hinter ihm ein allerliebstes Markgräfler Mädchen im vollsten Putz eben auch das Geld zusammenzählt, während ein eleganter städtischer Herr dicht am Schalter mit großer Theilnahme die hübsche Bauerndirne betrachtet, welche den wohlthuenden Mittelpunkt des Bildes um so mehr abgibt, als ein betender Kapuziner neben ihr so wenig als ein pensionirter Beamter und eine dicke Madame zur Seite oder der essende Fuhrmann vor ihr, der rechts das Bild abschließt, sehr geeignet sind, die Blicke von dem thaufrischen süßen Kind abzuziehen.

In diesen reizenden Mädchengestalten, die er selten vergißt als Augentrost anzubringen, liegt denn freilich eine Hauptstärke unseres Meisters, die ihrer Anziehungskraft immer sicher ist. Nicht minder auch in den Kindern wie sie u. A. auf der

zu seinen Hauptwerken zählenden „Verhaftung“, mit der er auf der Münchener Ausstellung von 1879 einen großen Triumph errang und sein Talent auf voller Höhe der Entwicklung zeigt, in reizender Auswahl vorkommen. Es ist eine kleine alte Reichsstadt, etwa wie Rothenburg, in deren enge Hauptstraße uns das Bild im frühen nebligen Novembermorgen führt. Eine rasch aus den Häusern zusammenlaufende Gruppe von Nachbarn sieht der Abführung eines jüdischen Wucherers, der rechts im Eckhause sein Wesen trieb, mit mehr Neugier als Theilnahme zu. Diese haben nur die jüngeren Mitglieder der Gesellschaft für die in ihrem Schreck unter der Hausthüre zusammengebrochene Frau des Gefangenen, der in der Ferne gefesselt und inmitten von Gendarmen und Polizeibeamten abgeführt wird, während eine alte Jüdin ihre jammernde Tochter rasch wieder in's Haus hineinzuziehen sucht. Wunderbar geschickt ist die soziale Isolirung dieser Judenfamilie inmitten ihrer christlichen Mitbürger und Nachbarn ausgedrückt, — Alles weicht vor ihnen zurück, selbst die von scheuem Mitleid ergriffenen und ganz meisterhaft gegebenen Schulkinder im Vordergrund. Der Bäckermeister gegenüber, der mit seinen weiblichen Hausgenossen vor der Ladenthüre stehend den Abgeführten dem Schmied zeigt, wie der Herr Registrator, der die Morgenpfeife raucht und die Sache schon lange kommen sah, oder der rohe Bäckergesell hinter ihm sammt dem Chor der Nachbarinnen, sie alle, welche die enge Gasse füllen, machen doch keine Miene, die jammernde Frau zu trösten, selbst wenn sie Mitleid mit ihr empfinden, wie denn ein einziger im Haufen eine rohe Satisfaktion äußert. Auch die düstere Novembermorgenstimmung des Bildes ist hier vortrefflich gleich der Charakteristik der frühen

Morgenstunde überhaupt, die der einzelnen Figuren aber ist vollends so schlagend, daß wir sie alle persönlich zu kennen glauben.

Finden wir hier eine Nachtseite des sozialen Lebens mit um so erschütternderer Wirkung gegeben, als auch nicht die Spur von Rohheit, Grausamkeit oder Haß, vielmehr die tiefste Humanität aus dem mit vollster Objektivität gegebenen Ganzen spricht, so muthet das neueste Bild des Meisters um so erfreulicher an. Es zeigt uns den ersten Besuch einer Braut an der Seite ihres künftigen Gatten bei seiner Familie. Die Schwiegermutter ist ihrer dereinstigen Schwiegertochter schon einige Schritte vor's Haus entgegengekommen, während die Schwester des Bräutigams ihr folgt und der Vater hinten auch schon sichtbar wird. Wie die Mama ihre künftige Nachfolgerin prüfend betrachtet und diese die Schwiegermutter mustert, das ist mit köstlichem Humor gegeben, wie die ganze idyllische Umgebung des Bauernhauses gut erfunden.

Natürlich finden wir in diesen späteren Bildern auch eine behagliche Meisterschaft im Machwerk, die zu dem liebevoll ängstlichen und reinlichen Vortrag der frühesten in einem eigenthümlichen Contrast steht.

Neben seinen zahlreichen Oelbildern hat der Meister auch mancherlei in Aquarellen und Zeichnungen, letztere besonders als Illustrationen geliefert. So sind die, welche er zu Berthold Auerbach's „Barfüßele" gezeichnet, berühmt geworden und gehören zum Besten, was wir in dieser Art besitzen. Nicht minder die Holzschnitte, welche er schon früher zu Immermann's Oberhof geliefert hatte.

Ueberblickt man aber das Ganze dieser reichen Produktion, so findet man, daß sie uns ein Gesammtbild deutsch-

schweizerischen Bauern- und Kleinbürgerlebens giebt, wie es wahrer, anmuthiger und rührender nicht gedacht werden könnte. Künftige Kulturhistoriker werden hier dereinst einen Schatz von Belehrung und lebendiger Anschauung gewinnen, die ihnen keine schriftliche Ueberlieferung ersetzen könnte, wie er den Zeitgenossen unseres Künstlers unendliche Erfrischung und Genuß edelster Art vermittelt hat, durch die heitere Zufriedenheit und innere Harmonie, die uns aus seinen Werken entgegenwehen. Weder so mannigfaltig als Knaus, noch so kraftvoll urwüchsig und ideal gläubig als Defregger, dessen Tiefe und Frische der Empfindung kein Anderer erreicht, hat Vautier dagegen all die feine Grazie französischer Erziehung mit der Sauberkeit und Gemüthlichkeit des Pfarrersohns und dem phantasievollen Humor des deutschen Künstlers vereinigt. Er repräsentirt so trefflich den allemannischen Schlag, dessen Leben er ja auch seine meisten Schilderungen entnimmt und dem in seinem Elsäßer und Schweizer Zweig jene natürliche Vermittlung mit dem Franzosenthum im Laufe der historischen Entwicklung zugefallen ist, die Vautier in seiner Person auf so liebenswürdige, beiden großen Culturvölkern zu gleich hoher Ehre gereichenden Art darstellt.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 05965 4106

